

TEXTO LITERARIO E IMAGEN EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

GUADALUPE LÓPEZ MONTEAGUDO*

A partir del supuesto de la relación entre el texto escrito y la imagen artística, hay que tener en cuenta por un lado el libro ilustrado, esto es, el texto acompañado de miniaturas o de viñetas, y por otro las obras de arte independientes pero creadas a partir de los textos literarios. Y es que ante la variedad de temas representados en el arte clásico hay que preguntarse por las razones que impulsaron a los artistas y a los comandatarios a elegir esas imágenes del repertorio decorativo sobre soportes tan variados: pintura vascular y parietal, mosaicos de pavimento, relieves, estatuaria, sarcófagos, cerámica, bronces, gemas, telas, etc. E indudablemente hay que irse a los textos escritos porque es en ellos donde están las fuentes de inspiración y de conocimiento para muchas de estas obras. Estos textos pueden hacer referencia tanto a hechos históricos como a relatos literarios y por esta razón cuando hablamos de fuentes antiguas siempre distinguimos entre fuentes históricas y fuentes literarias.

Unas y otras constituyeron en su tiempo libros, a veces ilustrados, y es precisamente el contenido y las imágenes de esos textos lo que se va a transmitir a lo largo de los siglos, dando lugar a imágenes creadas a partir del texto escrito o copiadas del modelo ilustrativo, pero, en todo caso, surgidas siempre del

* Departamento de Historia Antigua, Instituto de Historia (CSIC), guadalupelopez@ceh.csic.es
Una versión de este artículo fue leída dentro del Seminario LITTERAE IV, el día 9 de noviembre de 2000.



FIG. 1. Ilustración del *Virgilio Vaticano* (Ms. Pal. Lat. 3225), escena de Dido y Eneas. Témpera sobre pergamino. Biblioteca Apostólica Vaticana. (Foto Museo).



FIG. 2. Cuadros XX-XXI y LIII de la *Ilias Ambrosiana*, escenas de batalla. Biblioteca Ambrosiana. (Según F. Pesando).

relato escrito¹. Los historiadores de la Antigüedad estamos acostumbrados a utilizar los textos históricos y literarios sólo como una fuente documental que nos aporta datos para el conocimiento de los diversos aspectos de la Historia Antigua, olvidando en la mayoría de los casos que las ilustraciones que los acompañan, intercaladas en el texto, tiene un gran valor iconográfico para la comprensión de las imágenes artísticas de la antigüedad. Recordemos p. e. el *Virgilio Vaticano* y el *Virgilio*

Romano, códices de la primera mitad del siglo v d.C. que se conservan en la Biblioteca Apostólica Vaticana, escritos en latín e ilustrados con episodios de la *Eneida* y de las *Geórgicas* de Virgilio en 41 viñetas conservadas en témpera sobre pergamino, rarísimos ejemplos de libros ilustrados de tradición helenística, pero cuyo arte acusa ser obras de un taller acostumbrado a trabajar en serie (FIG. 1); o la *Ilias Ambrosiana*, conservada en la Biblioteca Ambrosiana, ya del v o vi d.C., realizado en Alejandría y escrito en griego, con unas 200 miniaturas sobre la *Iliada*, de un arte mucho más depurado en el que la presencia de claros-curos sobre todo en las batallas revela la influencia de la pintura impresionista de origen helenístico (FIG. 2)². Por citar sólo unos ejemplos de códices ilustrados originales, ya que la mayor parte de ellos fueron conservados y copiados en los monasterios durante la Edad Media, a través de los cuales han llegado hasta nuestros días ejem-

plos de la cultura clásica, baste citar el tratado poético de caza con perros del llamado Pseudo-Opiano, la *Cinegetica*, obra dedicada al emperador Caracalla y

1 A. Weitzmann, *Ancient Book Illumination*, Cambridge: Martin Classical Lectures XVII, 1959.

2 F. Pesando, *Libri e biblioteche*, Museo della Civiltà Romana 17, Roma: Edizioni Quasar, 1994.

probablemente escrita en Siria hacia el año 215 d.C., de la que nos ha llegado una copia del siglo XI en la biblioteca Marciana de Venecia (cod. gr. 479), verdadero álbum de escenas cinegéticas que acompañan al texto escrito y que son una fuente documental de inestimable valor a la hora de estudiar las escenas de cacería figuradas sobre todo en sigillata, en sarcófagos o en mosaicos³. Todos constituyen pruebas de que todavía en el Bajo Imperio debían existir talleres florecientes de miniaturistas. Y cómo no citar los atlas de la Antigüedad, p.e. la *Carta de San Girolamo*, manuscrito del Museo Británico (Add. 10049, f. 64) de 1150, derivado de un original fechado en 388 d.C. (FIG. 3), o la *Tabula Peutingeriana*, mapa del siglo V realizado en once folios de pergamino, que nos ha llegado a través de una copia de los siglos XI-XII, conservada en la Biblioteca Nacional de Viena, y que constituye una verdadera fuente documental para el conocimiento de la topografía antigua (FIG. 4)⁴.

La idea que se tiene del libro ilustrado es la de la obra de ciencia dicho en el estricto sentido de la palabra, en contraposición a la obra histórica o literaria, ya que la ilustración surge para facilitar la comprensión de un texto científico, de astronomía, botánica, medicina, mecánica, etc. Recordemos por ejemplo los croquis o figuras que acompañan el tratado de geometría de Hipócrates de Chios, de fines del siglo V a.C., las ilustraciones del tratado de Dioscórides

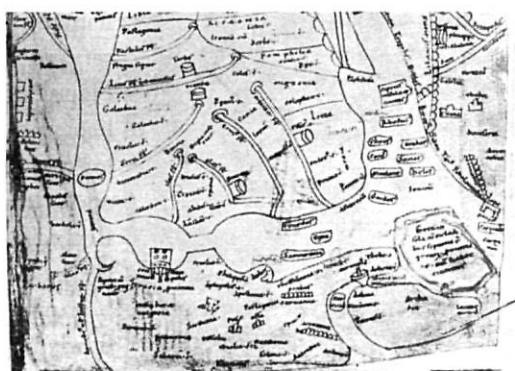


FIG. 3. *Carta de San Girolamo* (Ms. Add. 10049, fol. 64r). British Museum. (Según A. y M. Levi).

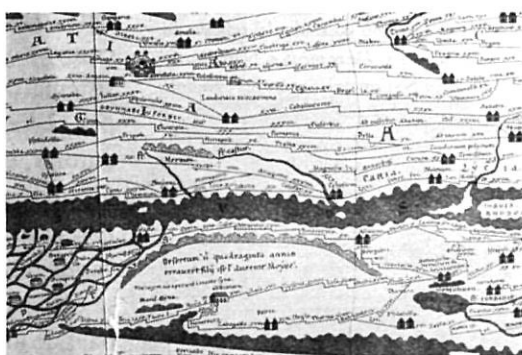


FIG. 4. Detalle de la *Tabula Peutingeriana* (seg. IX-X). Viena, Österreichische Nationalbibliothek. (Según K. Miller).

3 K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art, Studies in Manuscript Illumination* 4, Princeton University Press, 1951; Id., *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, edited by Herbert L. Kessler, The University of Chicago Press, 1971.

4 A. y M. Levi, *Itineraria Picta*, Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 1967; K. Miller, *Die Peutingerische Tafel*, Stuttgart: Brockhaus Komm.-Gesch., 1962.



FIG. 5. Pergamino ilustrado del tratado de Dioscórides, *De re medica*. Nápoles, Biblioteca Nazionale. (Según F. Pesando).



FIG. 6. Tratado ilustrado de Herón de Alejandría, *Pneumatica* (Parisinus gr. 2515). París, Bibliothèque Nationale.

llamado *De re medica*, del siglo V, pergamino conservado en Viena y en la Biblioteca Nacional de Nápoles (FIG. 5), o los dibujos de inventos hidráulicos p.e., como pueden ser los molinos o norias, los órganos y relojes de agua, el empleo del vapor como fuerza motriz, en las obras de Filón de Bizancio, Atheneo, Ctesibio, Herón de Alejandría (FIG. 6), que vivió a mediados del siglo I d.C., y Vitruvio, porque en estos casos la ilustración es fundamental e imprescindible para comprender el contenido científico del texto. El florecimiento de este tipo de libros tuvo lugar en Alejandría, con el advenimiento de la dinastía de los Ptolomeos a partir del siglo III a.C. La Biblioteca, que llegó a contar con 700.000 volúmenes y un complicado sistema de clasificación y de indexación descrito por Galieno, en el que constaba el título, el autor o autores, el compilador, el lugar de origen, la longitud del texto expresado en número de líneas, y la naturaleza del manuscrito, es decir si contenía varios textos o uno solo, y el Museo de Alejandría se convirtieron en los lugares idóneos para el trabajo de los sabios especializados en los tres grandes campos de la ciencia: las Matemáticas y la Astronomía, la Medicina y las Ciencias de la vida, la Mecánica y la Tecnología⁵.

Pero cuando la ilustración que acompaña al escrito ya no es sólo descriptiva, sino que tiene como objetivo también el embellecimiento, es decir, no clarifica el contenido del texto, sino que dijéramos lo adorna, entonces la imagen gráfica deja de ser un complemento o instrumento subsidiario del texto escrito, para convertirse en un medio de expresión artística, de tal forma que, a veces, la palabra escrita reducida a simple *didascalia* sirve como soporte de la imagen, como

⁵ *La gloire d'Alexandrie*, París: Editions des Musées de la ville de Paris, 1998, 111-135.

ocurre en el papiro de Florencia ilustrado con el encuentro amoroso de Eros y Psique (*PSI* 919)⁶. La ilustración deviene arte por ejemplo en las obras literarias, ya que un texto de carácter narrativo, poesía épica, obra dramática, novela, y no digamos los relatos mitológicos, se presta perfectamente a ser completada con ilustraciones. Las obras del mundo antiguo que reunían mayores condiciones para ser ilustradas, por su popularidad y narración, son las homéricas, la *Iliada* y la *Odisea*, cuyo número supera con mucho al resto de los textos literarios.

Es en época helenística cuando se desarrolla la ilustración de los libros griegos, derivada por lo general de un arquetipo pictórico, lo que convierte al libro ilustrado en una fuente de primer orden para conocer la pintura perdida antigua, de la que sólo se tiene conocimiento por las noticias de los autores antiguos, como veremos más adelante⁷. En época romana las fuentes de inspiración debieron ser las mismas para las obras de arte clásico y para los libros ilustrados, según parece deducirse de las coincidencias que se aprecian en unas y otras. Baste poner un ejemplo: la gran construcción semicircular porticada con torreones y columnas en los extremos, que tanto puede ser una *villa* marítima, representada frecuentemente en pinturas y mosaicos de época romana (FIG. 7), como un edificio portuario del tipo de los documentados en varias monedas de Nerón, Antoninus Pius, Caracalla y Gallienus, en lucernas itálicas y africanas de fines del s. II y del III (FIG. 8), y también en pinturas y mosaicos, parece ser una forma convencional de representar los puertos, según Rostovtzeff,



FIG. 7. Mosaico romano de Leptis Magna (Libia), con representación de villa marítima. (Según S. Aurigemma, *L'Italia in Africa, I: Mosaici*, Roma 1960, Tav. 90).



FIG. 8. Lucerna romana, procedente de Túnez, con representación del puerto de Cartago. Hannover, Kertchner Museum. (Foto de la A.).

6 *PSI* VIII, *Papiri greci e latini*, Pubblicazioni della Società Italiana per la ricerca dei papiri greci e latini in Egitto, 1927, 85 ss.

7 A. Balil, «El libro ilustrado en el mundo clásico», *Revista de Estudios Clásicos*, VI (1961), pp. 269-298.



FIG. 9. Representación del puerto de Roma en la *Tabula Peutingeriana* (seg. v, 50. Viena, Österreichische Nationalbibliothek. (Según K. Miller).



FIG. 10. Cuadro nº 21 del *Virgilio Vaticano* (Ms. Pal. Lat. 3225, fol. 31v) con la representación del puerto Drepani. Biblioteca Vaticana. (Según J. de Witt, *Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus*, Amsterdam, 1959, Taf. 13,1).

y en realidad el mismo modelo iconográfico se emplea para figurar los puertos de Cartago y de Roma en documentos ya tardíos de los siglos IV y V, como son la *Tabula Peutingeriana* (FIG. 9) y el cuadro nº 21 del *Vergilius Vaticanus* 3225, en donde se representa el Portus Drepani al que llega Eneas (*Aen.* III, vs. 707 ss.) (FIG. 10)⁸.

Las imágenes de los primeros papiros se van transmitiendo a través de los copistas a los códices y rollos de épocas posteriores. Pero si en los tratados de ciencia los esquemas compositivos, decorativos e iconográficos conservan todas las características de los prototipos originales, aunque se hallen muy alejados cronológicamente, no ocurre lo mismo con las ilustraciones artísticas, mucho más fáciles de manipular y de adaptar a los gustos del copista. Por otro lado, es palpable la diferencia entre las ilustraciones de libros de Oriente y de Occidente, pues si en las provincias orientales del Imperio Romano se observa una fidelidad al

modelo helenístico en la ilustración de los libros vinculados a ambientes áulicos y oficiales, en Occidente los escritorios y el arte muestran ya en el siglo IV d.C. una vivacidad en la inventiva y un alejamiento de los arquetipos originales. En todo caso, la transmisión de las imágenes a través de las copias a los códices y al arte de la Edad Media y del Renacimiento nos permiten conocer obras artísticas

8 M. Rostovtzeff, «Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft», *Römische Mitteilungen*, xxvi (1911), 151 ss.; G. López Monteagudo, «Representación de ciudades en mosaicos romanos del Norte de Africa», *L'Africa Romana*, x, Università di Sassari 1993, 1241-1257; Id., «Las ciudades representadas en el mosaico bizantino de «La Carta» de Madaba. Origen y paralelos», *Espacio, Tiempo y Forma*, III/10, Madrid-UNED (1997), pp. 177-217.

perdidas de la Antigüedad clásica y explican que en composiciones de esas épocas aparezcan elementos y esquemas iconográficos propios del arte clásico.

Dice Bianchi Bandinelli que un buen ejemplo de la perduración de los esquemas iconográficos antiguos en la época medieval y de su difusión, lo constituye el *códice astronómico* de Arato (Madrid A.16) del s. XII d.C. (FIG. 11). La escena del astrónomo, autor de la obra llamada *Phaenomena*, en coloquio con la musa Urania, reproduce exactamente la misma escena del mosaico de Monnus en Tréveris, datado a mediados del s. III d.C. (FIG. 12). Si según las excavaciones arqueológicas el mosaico dejó de estar visible en el s. V d.C., hay que suponer con certeza que la iconografía pasó al código medieval a través de miniaturas de otros códices de la tarda Antigüedad. Ahora bien, ¿cómo llegó al mosaico de Tréveris? La respuesta parece estar en un modelo pictórico helenístico común para ambas obras de arte. Y en este sentido las miniaturas participan de un proceso de transmisión casi automático de esquemas iconográficos establecidos hace tiempo⁹.

Pero además del libro ilustrado, de carácter científico o literario, es cierto también que muchas imágenes artísticas fueron creadas a partir de los textos literarios o históricos, es decir, proceden de las descripciones bastantes puntuales que dan las lecturas. Un buen ejemplo de esta transmisión literaria lo constituye la obra de Plinio, *Natural Historia* VII 2, 10-30, o de Herodoto II, 32, cuyas descripciones son tan precisas que permiten perfectamente pasar de la lectura a la imagen. ¡Y qué decir de la descripción que S. Agustín hace en la *Ciudad de Dios* (XVI, 8), escrita entre 412 y 425,



FIG. 11. Códice astronómico de Arato, *Phaenomena*, escena de Arato y Urania. Madrid A.16. (Según R. Bianchi Bandinelli).



FIG. 12. Panel del mosaico romano de Tréveris (Trier) con Arato y Urania. Trierer Landesmuseum.

9 R. Bianchi-Bandinelli, «Continuità ellenistica nella pittura de età medio- e tardo-romana», *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, (1953), pp. 77-161.

de los monstruos humanos de los que habla la tradición y que él mismo asegura haberlos visto representados en mosaicos de Cartago¹⁰. Otro ejemplo de lo que acabamos de decir es el tema de los siete sabios reunidos en simposio, personajes históricos que vivieron a comienzos del siglo VI a.C., especializados en las diversas ramas del saber tanto técnico, como artístico y político, y paradigmas no sólo de la sabiduría (*sophia*) sino también de la sensatez (*sophrosyne*). El simposion o asamblea de sabios, citado por primera vez por Platón (*Protag.* 343 A), se transmitió a través de la época helenística hasta el final de la Antigüedad, siendo fieles testimonios de su popularidad en época romana los escritos de Plutarco, *Conu.spt.sapient.* y de Ausonio, *Slud.sept.sapient.* Sin embargo, la existencia de sabios como consejeros se remonta a épocas anteriores, siendo quizás el testimonio más antiguo la tablilla XI del *Poema de Gilgames*, en donde se cita a los siete sabios que pusieron los fundamentos en los muros de Uruk. Entre los persas, el consejo estaba constituido por siete consejeros como expertos en prudencia (Herodoto VI 43), y en Homero se señala que tanto Agamenón, como Príamo son aconsejados por un grupo de siete experimentados notables (*Il.* II 405 ss.; III, 146 ss.). El número siete se encuentra en el mito atribuido por Píndaro (*Ol.* VII 71), en donde se habla de los siete sabios hijos del sol que recibieron los más sabios pensamientos entre los hombres de antaño¹¹.

La lista clásica de los siete sabios es variable, ya que difiere de unos autores a otros, y así encontramos que la nómina tradicional, popularizada ya a mediados del siglo IV a.C. por Demetrios de Falere (*Stob. Flor.* III 79; XI,III 131) y recogida por Diógenes Laercio (*De uitis* I 40) en el siglo III d.C., que incluye a Tales de Mileto, Bías de Priene, Pítaco de Mitilene, Cleóbulo de Lindos, Solón de Atenas, Quilón de Lacedemonia y Periandro de Corinto, no coincide exactamente con la cita más antigua ofrecida por Platón (*Prot.* 343 A) quien, no proclive a la figura de Periandro, tirano de Corinto, lo sustituye por Misón. En el siglo IV a.C. se introducen en la lista de los sabios tres nombres nuevos procedentes de las márgenes del helenismo: Anacarsis de Escitia, Epiménides de Creta y Ferécides de Siro. La lista más larga es la de Hermipo de Esmirna, que escribió alrededor del 200 a.C. (*Diog. Lart.* I 42), con 17 nombres de sabios: Solón, Tales, Pítaco, Bías, Quilón, Misón, Cleóbulo, Periandro, Anacarsis, Acusilao, Epiménides, Leofanto, Ferécides, Aristodemo, Pitágoras, Laso y Anaxá-

10 R. Hanoune, «La transmission de quelques images romaines: l'exemple de la mosaïque», *Ateliers*, 21, Cahiers de la Maison de la Recherche-Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, (1999), pp. 51-58.

11 C. García Gual, *Los siete sabios (y tres más)*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.

goras. Según Dicearco eran solo cuatro los sabios reconocidos como tales: Bías, Tales, Pítaco y Solón, mientras que los tres restantes eran elegidos entre un grupo de seis, de acuerdo con los casos¹².

El tema de los sabios reunidos en simposion, citado como hemos dicho por primera vez por Platón (*Protag.* 343 A), gozó de una gran aceptación en el arte desde el periodo helenístico hasta la Antigüedad tardía, documentándose en el siglo III a.C. en el Serapeion de Menfis, monumento levantado en época de Ptolomeo I en forma de semicírculo, ornado con 10 grandes estatuas de poetas y filósofos, unos sentados y otros en pie, acompañados de grafiti con sus nombres, aún legibles en el momento de su descubrimiento (FIG. 13). Posteriormente, el tema de los siete Sabios fue muy representado en los relieves, sarcófagos y en la musivaria romana, siguiendo modelos pictóricos. Se encuentra en un mosaico procedente de la Península itálica: Torre Annunziata, que se conserva en el Museo Nazionale de Nápoles, fechado en el siglo I d.C., donde los sabios o filósofos se hallan reunidos en torno a la esfera y en presencia de un reloj solar (FIG. 14). La escena tiene lugar en un escenario arquitectónico formado por un arquitrabe sobre el que se encuentran cuatro vasijas (*anathemata*), número que, en opinión de K. Gaiser, tal vez hay que poner en relación con las cuatro Musas de las Matemáticas: Aritmética, Geometría, Astronomía y Teoría de la Música, o también con el teorema de Pitágoras (*Tetraktys*) que tenía un gran significado en la Escuela de Platón; aunque igualmente podrían aludir a los cuartos del sol o del año por la presencia conjunta del reloj solar y de la esfera



FIG. 13. Esculturas helenísticas de los siete sabios halladas en el Serapeion de Menfis (Egipto).



FIG. 14. Mosaico romano de Torre Annunziata (Italia). Museo Nacional de Nápoles. (Foto de la A.).

12 *Pauly-Wissowa* II A, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart 1923, c. 2242-2264, s.v. «Sieben Weise»; B. Snell, *Leben und Meinungen der Sieben Weisen*, Munich, 1943.



FIG. 15. Relieve griego de Mégara, con la representación de los siete dioses. Pergamonmuseum Berlin. (Foto de la A.).



FIG. 16. Mosaico paleocristiano del ábside de la iglesia de Santa Pudenciana en Roma, Cristo y los Apóstoles. (Foto de la A.).

celeste¹³. Al fondo se divisa una colina con unos edificios, escaleras y muralla, que parece ser una representación idealizada de la Acrópolis de Atenas con sus componentes característicos: colina, Partenón, escaleras de la vía sacra y quizás el teatro de Dionisos.

Del análisis exhaustivo de la escena representada deduce K. Gaiser que se trata de la academia de Platón a juzgar por la presencia de la caja como «biblioteca» y del globo celeste, del que había un modelo para los estudios astronómicos en la Academia de Platón; del banco en exedra, tal como describen algunos autores los lugares de enseñanza (Diog. Laert. IV 19; Cic. *De fin.* V 2,4); de la puerta con las cuatro vasijas; del árbol, plátano u olmo, que según las fuentes literarias se erigía en la Academia; y en fin, del reloj de sol, requisito de toda escuela filosófica y también de la academia platónica (Plat. *Athen.* IV 174 c-d). Para O.J. Brendel el tema de la conversación parece ser la esfera, al que también aluden algunas fuentes antiguas (Plut. *Sept. Sap. Conu.* 9,153

C; Diog. Laert. *Tales* 35; Ps. Platon, *Carta* 2, 312 D; *Carta* 13, 363 D I; Arist. *Meteor.* I 8,346 a 31-35; *De anima* I 1,403 a 13; *Timaios* 40 D; Cicer. *De república* I 22, habla del globo celeste de Eudoxio; *Philebos* 68 A)¹⁴. Si se admite la

13 K. Gaiser, *Das Philosophenmosaik in Neapel, Eine Darstellung der platonischen Akademie*, Abhandlungen der Heidelberg Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 2, Heidelberg 1980.

14 O.J. Brendel, *Symbolism of the Sphere. A contribution to the History of Earlier Greek Philosophy*, Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire Romain 67 (EPRO), Leiden, E.J. Brill, 1977.

identificación del primer personaje de la izquierda, el «orador», como Heraclides de Ponto, hay que suponer que el tema de conversación gira en torno a la obra de este autor, cuyo título *Peri ton ouranon*, es decir sobre los fenómenos del cielo, se conoce por Diogenes Laercio (v 87); y aún más, si el cuarto personaje es Eratóstenes, como piensa K. Gaiser, está claro que la discusión está centrada en la astronomía, aunque en opinión de este autor sería de una forma simbólica ya que aquí la esfera no se ha representado en su sentido astronómico, sino como símbolo de la especulación religioso-filosófica, lo que unido a la presencia del reloj de sol induciría a pensar en el tiempo, es decir, en la relación de movimiento entre el cielo y la tierra, como tema de la conversación de unos filósofos que, aunque no fueran astrónomos, también tenían conocimientos astronómicos.

La composición iconográfica de varios personajes en círculo se encuentra ya en un relieve de mármol de hacia el 360 a.C., conservado en el Pergamonmuseum, procedente de Mégara, en el que se ha representado la asamblea de los siete dioses (FIG. 15), o en obras ya cristianizadas con la representación de Cristo y sus discípulos, pero que siguen la antigua tradición del grupo canónico reunido en exedra, como son el fresco de la catacumba romana de la Vía Latina o el mosaico del ábside de la iglesia de Santa Pudenciana en Roma, de los siglos IV-V (FIG. 16). La misma composición iconográfica perdura en dos miniaturas del código vienés de Dioscóridos, que se fecha ya en el siglo VI, en cada una de las cuales están representados en forma de exedra los siete médicos o farmacólogos de la ciencia médica griega: Andreas, Apollonios, Kratenas, Galenos, Dioskurides, Nikander y Rufus; Xenocrates de Afrodiasias, Pamphilos, Machaon, Chiron, Nigros, Heracleides de Tarento y Mantias; y en obras posteriores, como en el manuscrito de los Agrimensores (Pal. lat. 1564; fol. 2), del siglo IX, verdadero texto de agronomía de la Antigüedad que sigue modelos de un códice ilustrado de los siglos VII-VIII, aunque aquí son nueve las figuras reunidas en simposion (FIG. 17), y el Menologio de Basilio II (Vat. fr. 1613, fol. 108), de fines del X. Sin embargo, aunque el esquema compositivo es prácticamente idéntico para todas estas obras, existen algunas diferencias en cuanto al contenido de la composición. Y así se observa cómo en el mosaico de Torre Annunziata la atención está con-



FIG. 17. Manuscrito de los Agrimensores (Ms. Pal. Lat. 1564, fol. 2). Biblioteca Vaticana.



FIG. 18. Cuadro musivo con escena de poeta y musa. Museos Vaticanos. (Foto de la A.).



FIG. 19. Compartimento IV del mosaico hispano procedente de la villa romana de Arróniz (Navarra). Madrid, MAN. (Foto *Corpus de Mosaicos de España VII*, Madrid 1985, lám. 52).

centrada en el instrumento científico, que en este caso es la esfera, habiéndose representado a los sabios o filósofos de forma individual agrupados libremente, al contrario de lo que ocurre en las representaciones cristianas, donde existe una figura central que enfatiza el papel del maestro rodeado de los discípulos¹⁵.

No faltan las representaciones de sabios en compañía de las musas, como consecuencia de la filosofía neoplatónica según la cual las musas presiden los banquetes de los filósofos y en especial los de los sabios (Plut. *Banquete* 21). Ya Platón (*Banq.* 187 e) colocaba bajo el patronazgo de Urania y de Polimnia todas las manifestaciones de la actividad cultural, la primera como inspiradora de las formas superiores y la segunda de las formas vulgares del amor. Al parecer, la divulgación del tema del diálogo entre los Sabios y las Musas tiene lugar a través de la producción de sarcófagos en el siglo III d.C., donde las musas aseguran a los hombres una especie de heroización a través de la cultura, documentándose con relativa frecuencia en mosaicos de los siglos III y IV:

mosaicos de Sousse, con la conocida escena de Virgilio acompañado de las musas Melpomene y Clío, de fines del siglo II d.C.; Sfax, del siglo III, donde se ha representado a Ennius y una musa, tal vez Clío,

Polimnia, Caliope, Melpomene o Euterpe, en el medallón central; Roma, de la primera mitad del siglo III d.C., con una composición muy parecida en la que interviene un poeta, Ennius o Menandro, entre dos musas identificadas con Melpomene y Polimnia (FIG. 18); los pavimentos hispanos de Mérida, fechado a

15 G. López Montegudo, M.P. San Nicolás Pedraz, «Reflejos de la vida intelectual en la musivaria romana», *Espacio, Tiempo y Forma*, II/7, Madrid-UNED (1994), pp. 249-308; Id., «Los Sabios y la ciencia en los mosaicos romanos», *L'Africa Romana*, XI, Università di Sassari, 1996, pp. 71-110.

fin del siglo II, y de Arróniz, ya del IV, que en nueve compartimentos ofrece grupos de sabios y musas, cuya identidad, a falta de inscripciones, puede intentarse por los atributos de estas últimas (FIG. 19). En la orla del mosaico dionisiaco de Gerasa, de mediados del siglo III, se hallan los bustos de los sabios y las musas enlazados por guirnaldas que sostienen putti, identificados por sus nombres en griego: Alcman, Homero, Olimpos, Tucídides, Stesícoro y quizás Anacreonte; Urania, Caliope, Erato, Euterpe, Clío, Tersícore y tal vez Melpomene (FIG. 20). En varias ocasiones es Urania, diosa celeste, musa de la astronomía y del universo en la filosofía estoica (Platón, *Phaedr.* 259 D; *Anthol. gr.* IX 505; Corn. *O. l.* XIV 17,4), la que lleva los ingenios técnicos de la ciencia de la que es protectora, la esfera sobre todo y en menor medida la caja y el *radius* o compás (FIG. 21)¹⁶.

Otro ejemplo de imagen emanada o surgida a partir de un texto literario es la representación en el arte —existen varios ejemplos en pintura y mosaico— de iglesias cristianas que remonta al siglo IV d.C., fecha que coincide con la primera descripción que del edificio del templo se hace en la *Historia eclesiástica* (X 4, 37-45) de Eusebio, convirtiéndose de esta forma el texto de Eusebio en la fuente literaria más antigua y detallada referente a la arquitectura eclesial. Cotejando ambas fuentes, la arqueológica y la literaria, puede decirse que el muro que rodea a los edificios en las representaciones artísticas de los mosaicos y pinturas en las antiguas iglesias cristianas, recordemos p.e. la representación de Jerusalén, *Hagiapolis*, en el pavimento de la iglesia jordana de S. Esteban en Um er-Rasas



FIG. 20. Detalle de la orla del mosaico de Gerasa (Jordania), con los bustos de Clío y Tucídides. Pergamonmuseum Berlin. (Foto de la A.).



FIG. 21. Representación de la musa Urania en una pintura pompeyana de la Casa de los Vetii, *in situ*.

16 H.I. Marrou, Moycikos ANHP, *Etude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romaines*, Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 1964.



FIG. 22. Orla del mosaico bizantino de Um er-Rasas (Jordania), viñeta de *Hagiopolis* (Jerusalén). Um er-Rasas, iglesia de San Esteban. (Foto de la A.).



FIG. 23. Mosaico de la iglesia románica de Santa Maria in Trastevere, de Roma.

(FIG. 22), no hay que identificarlo con las murallas de la ciudad, sino con el muro que rodeaba el templo, según la descripción de Eusebio (*HE* X 4,37), y como se ve en las representaciones musivas de Santa Maria Maggiore de Roma, de la primera mitad del siglo V d.C., en donde los recintos murados de Jerusalén y Belén aparecen ricamente ornados, tal como los describe Eusebio (*HE* X 4,41), iconografía que perdura en la representación de Jerusalén en los mosaicos de Santa Maria in Trastevere de Roma, ya del siglo XII (FIG. 23). De nuevo estamos ante un caso de transmisión de la imagen, pero esta vez no a partir de una miniatura o ilustración, sino de la descripción precisa del mismo texto literario que se ve reflejado en el arte de la época en que fue escrito y que se transmite a la Edad Media¹⁷.

La representación de las labores agrícolas, sobre todo en mosaico y relieves por ser los dos tipos de soporte que se prestan mejor a su escenificación, reflejan de manera fiel los textos literarios. Tomemos el ejemplo del aceite, el proceso *oleícola* en sus distintas etapas: cultivo del olivo, recogida de la aceituna, prensado del fruto y comercialización del aceite en ánforas, por la importancia que este cultivo tuvo en la economía de la Antigüedad, lo mismo por supuesto que el vino, aunque este último tomó unas connotaciones religiosas en relación con la mitología dionisiaca y con el cristianismo que restan nitidez al estudio que queremos resaltar ahora por las numerosas lecturas a que se presta. Además de la utilización del olivo para representar el mes de

17 L. Voelkl, «Die konstantinischen Kirchenbauten nach Eusebius», *Rivista di Archeologia Cristiana*, 30, (1953), pp. 49-ss.; G. López Monteagudo, «Modelos clásicos para las pinturas de San Isidoro de León», VI *Jornadas de Arte La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid: CSIC, Alpuerto, 1993, pp. 25-35.

diciembre y la estación invernal, es preciso recordar el carácter alegórico de este árbol y de su fruto como símbolo de la provincia *Hispania*, aludiendo a la principal fuente económica de esta parte del imperio y en particular de la Bética. Por las fuentes se sabe que el aceite desempeñaba un papel capital en la economía de la Bética y de la costa ibérica, así Estrabón (III 2,6) dice que «De Turdetania se exporta trigo, mucho vino y aceite; éste, además, no solo en cantidad, sino de calidad insuperable». Los documentos arqueológicos corroboran las citas de las fuentes clásicas, al haberse hallado a lo largo del Guadalquivir gran número de prensas de aceite y de alfares de ánforas olearias¹⁸. También Plinio (*NH.* XV 8) alaba el aceite de la Bética y Marcial (XII 63, 1 ss.) pondera los olivares y el aceite de *Corduba*, noticia confirmada por los hallazgos arqueológicos, ya que casi todos los documentos que hacen referencia al tema que nos ocupa, mosaicos y relieves, proceden de la *Colonia Patricia Corduba* (FIG. 24). Esta riqueza oleícola de la Península Ibérica, y sobre todo de la zona del Guadalquivir, hace que algunas de las representaciones alegóricas de *Hispania* lleven como signo distintivo una corona o un ramo de olivo, que vienen a confirmar el pasaje de Claudiano (*De cons. St.* II 28), en el que describe a *Hispania* coronada con un ramo de olivo. Así ocurre en el mosaico de las termas de la via dei Vigili en Ostia, fechado en 40-50 d.C., en el que se representan los vientos y los bustos de las provincias África, Egipto, Sicilia e *Hispania*, esta última con corona de olivo (FIG. 25). El mosaico descubierto recientemente en una casa romana del



FIG. 24. Mosaico de Córdoba, *in situ*. (Foto de la A.).



FIG. 25. Representación de *Hispania* en un mosaico de Ostia, *in situ*.

¹⁸ M. Ponsich, *Implantation rurale antique sur le Bas-Guadalquivir*, Publications de la Casa de Velázquez, Série Archéologie, fasc. II, III, IV y VII, Editions E. de Boccard, I, Madrid, 1974; II, París, 1979; III, París, 1987; IV, Madrid, 1991.



FIG. 26. Representación de Hispania en un mosaico de Thysdrus (Túnez). Museo Arqueológico de El Djem. (Foto de la A.).



FIG. 27. Mosaico de Utica (Túnez), con representación de *villa rustica*. Museo de El Bardo.

barrio SE. de El Djem aparece presidido por la personificación de Roma, que ocupa el hexágono central, rodeado de seis hexágonos, en los que se han representado las alegorías de las provincias en busto y de cuerpo entero, identificándose Hispania con una figura en pie, que lleva corona torreada y un ramo de olivo en su brazo izquierdo (FIG. 26)¹⁹.

Si Hispania ha proporcionado algunos documentos arqueológicos relacionados con el cultivo del olivo, al igual que el Sur de la Galia y en concreto la ciudad romana de Arlès, aparte de los muy numerosos epigráficos, la musivaria romana del Norte de África se erige como prioritaria no solo en número sino también en variedad de imágenes relacionadas con el tema que nos ocupa, confirmando la cita de Plinio (*NH.* XV 2) que en varios pasajes de su obra se refiere a los olivares africanos (*NH.* XVII 30; XVIII 51 y 22), y lo mismo César (*BG.* I 1; LXVII 2; XCVII 3) y Plutarco (*Caes.* 55). Sin embargo, el mismo Plinio (*NH.* XV 1) recoge una antigua tradición romana según la cual en el año 580 a.C. el olivar no existía ni en Italia, ni en España ni en África, noticia que hay que poner en relación con las medidas impuestas por Solón en Atenas hacia el 590 a.C. sobre la prohibición de las exportaciones, salvo las de aceite (Plut. *vit. Sol.* 24)²⁰. En todos los casos, las escenas con estos temas constituyen un valioso documento histórico al reflejar en imágenes, de manera fehaciente, uno de los aspectos más característicos del campo romano en el ámbito mediterráneo destacado en las fuentes literarias, como era la producción del aceite.

19 G. López Monteagudo, «Producción y comercio del aceite en los mosaicos romanos», *L'Africa Romana*, XII, Università di Sassari, 1998, pp. 359-376.

20 M. Gras, *La Méditerranée archaïque*, París: Armand Colin, 1995.

En el pavimento tunecino de Utica (FIG. 27), que se data en el siglo III d.C., se ha representado una escena rural, con plantaciones de viñas emparradas y olivos, en la que intervienen varios personajes delante de una villa rústica situada en la zona baja de un paisaje rocoso, en el centro del cual se levanta una torre cuadrada de la que sale un manantial de agua a través de una abertura de forma semicircular existente en la parte inferior de la pared frontal, representación seguramente de una torre de distribución del agua para la irrigación de los campos (*castellum aquae*), de las mencionadas en una inscripción hallada en Lamasba (CIL VIII 18587), corroborando la cita de Plinio acerca de que la fertilidad de los olivos de Tacape era debida al excelente sistema de irrigación que se utilizaba en los campos (NH. XVII, LI 22). En la parte baja de este pavimento se representa la recogida de la aceituna directamente del árbol por un personaje en pie, que con la mano izquierda agarra una rama mientras que con la derecha coge el fruto por el procedimiento llamado de «ordeño», utilizado aún en nuestros días para arrancar las aceitunas de la rama sin dañarla. El sistema de recogida de la aceituna «a mano», con utilización de escaleras, es recomendado por los Agrónomos contra el de vareo, porque este último rompe las ramas jóvenes y los tallos causando la esterilidad del árbol en años alternos: *De oliveto oleam quam manu tangere possis e terra ac scalis, legere oportet potius quam quatere, quod ea quae vapulavit macescit nec dat tantum olei...; saepe enim ita percussa olea secum defert de ramulo plantam, quo facto fructum amittunt potteri anni. Nec haec non minima causa, quod oliveta dicant alternis annis non ferre fructus aut non aeque magnos* (Varrón, RR. I 55, 1-3). Escenas similares de recogida de aceituna directamente del árbol mediante el procedimiento de «ordeño» descrito y recomendado por Varrón, por personajes en pie o subidos a una escalera, se documentan en un mosaico de Saint-Roman-en-Gal y en varios relieves romanos, aunque en estos últimos los protagonistas son *putti*. Sirvan como ejemplo un fragmento de marmol del Museo Arqueológico de Córdoba, en el que intervienen *putti* vestidos con túnica corta, dos subidos a una escalera con cestos a la espalda y un tercero, en pie, asiendo con la mano la rama del árbol, cuyo fruto recoge en un cesto otro niño arrodillado en el suelo (FIG. 28); la tapa del sarcófago de las Estaciones de Ampurias, de fines del siglo III o de comienzos del IV, en la que varios niños vestidos con



FIG. 28. Relieve del Museo Arqueológico de Córdoba. (Foto de la A.).



Figs. 29-30. Tapa de sarcófago procedente de Ampurias, escenas de oleicultura. Museo Arqueológico de Gerona.

túnicas cortas, unos en pie y otros subidos a escaleras, recogen la aceituna directamente del árbol mediante el sistema del «ordeño», echándola en altas cestas, la transportan en canastos que llevan a sus espaldas y finalmente dos de ellos mueven los dos brazos del molino giratorio del tipo de los que todavía se usan en las almazaras, el *trapetum* descrito por Catón (*De agr.* XX-XXII) y Varrón (*RR.* I 55, 2-7), en el que molturan el fruto para la posterior obtención del aceite (FIGS. 29-30); o un sarcófago del Museo de Arlès, en el que también se ha figurado el proceso siguiente de la molturación del fruto en la otra variante de molinos giratorios, la *mola olearia* descrita por Columela (*De re rust.* XII 52-6) (FIGS. 31-32). Representaciones plás-

ticas del sistema de vareo de la aceituna, no recomendado como hemos visto por Varrón (*RR.* I 55, 1-3), se documenta en cerámica griega del siglo VI a.C. (FIG. 33), en los mosaicos tunecinos de época romana de La Chebba y Cartago (FIG. 34) y también en una pintura del año 332 d.C., descubierta debajo de la iglesia Santa María Maggiore de Roma (FIG. 35)²¹.

El sistema simple de prensa de palanca descrito por Catón (*De agr.* XIII 2-3; XVIII) para la obtención del aceite, fue perfeccionado por Herón de Alejandría (*Mec.* III 13) aumentando la acción de la prensa mediante los contrapesos colgados al otro extremo de la palanca o de la viga, procedimiento que se documenta ya en la escena de un skyphos griego de figuras negras, en la que intervienen dos personajes masculinos desnudos, uno de ellos atando con sogas dos grandes bolsas llenas de piedras o pesos en el extremo de la viga, y el otro colgado de la misma cerca del «carga» para ejercer más presión sobre los capachos colocados en la prensa, a través de los cuales escurre el líquido oleoso que cae por el *canalis* en la *dolia*. El mismo procedimiento de prensa de palanca se

21 H. Stern, «Les calendriers romains illustrés», *ANRW*, II, 12.2, Berlin-New York: De Gruyter, 1981, pp. 431-475.



Figs. 31-32. Sarcófago del Museo Arqueológico de Arlès, escenas de oleicultura. (Foto de la A.).



FIG. 33. Ánfora del pintor de Antímenes, 520 a.C. Vareo de la aceituna. British Museum.



FIG. 34. Escena de recogida de aceituna en el mosaico del *Dominus Iulius* de Cartago. Museo de El Bardo. (Foto de la A.).



FIG. 35. Pintura romana de Santa Maria Maggiore de Roma, vareo de la aceituna. (Según H. Stern).



FIG. 36. Panel del mosaico romano de Saint-Roman-en-Gal. Escena de prensa de aceite. (Museo de Saint Germain-en-Laye). (Según H. Stern)

documenta en un relieve griego del siglo VI a.C., conservado en el Museo Británico, en el que se ve a un personaje masculino barbado accionando la palanca o viga sobre las aceitunas distribuidas entre los capachos. La representación musivaria de la extracción del aceite de las «pastas» mediante la prensa y escurrido del mismo a través de «capachos», tal como se sigue haciendo en África y en España, sólo se ha figurado en el cuadro XXVIII del citado mosaico del calendario de Saint-Romain-en-Gal (FIG. 36). La escena figura una especie de nave sobreelevada con tejado a dos vertientes sobre columnas y frontón triangular, bajo la que se encuentran dos personajes, uno de ellos agarrado a las sogas que cuelgan de la parte alta como en los lagares, accionando la palanca de la prensa de aceite; el líquido oleoso sale por orificios o canales (*canalis*) y vierte en un recipiente o depósito circular situado en el suelo (*dolia o cella olearia*). En el relieve Rondanini (FIG. 37) se ha representado, junto a la *mola olearia* descrita por Columela, otra prensa de palanca o de viga, accionada en este caso por un erote que, al mismo tiempo, pisa la masa de aceituna (*sampsas*) que un compañero echa en el lagar (*lucus*), saliendo el líquido por cuatro canales que vierten en otros tantos recipientes esféricos (*dolia*). Este procedimiento de pisar la aceituna, representado también en el citado sarcófago de Ampurias (FIG. 38), es similar al seguido con la uva y difiere del denominado de «costal» o de «talega» que consiste en meter las aceitunas en una bolsa de tejido fuerte, echar agua muy caliente y pisarla. Catón y Plinio alaban el aceite extraído por este procedimiento como el más apropiado para el consumo por no mezclarse el aceite con el sabor de la pepita quebrantada. Catón (*De agr.* XVIII-XIX) indica que no existen diferencias significativas entre los procesos de obtención del aceite y del vino, de forma que



FIG. 37. Relieve Rondanini con escenas de producción oleícola.



FIG. 38. Detalle de la tapa del sarcófago romano de Ampurias. Museo Arqueológico de Gerona. (Foto de la A.).



FIG. 39. Mosaico de la *villa* romana de Brading.



FIG. 40. Reloj de sol del Museo Vaticano. (Foto de la A.).

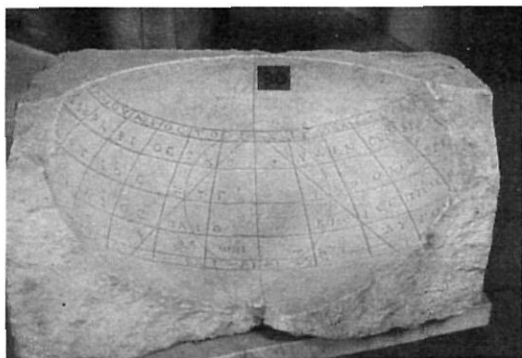


FIG. 41. Reloj de sol del Museo Vaticano. (Foto de la A.).

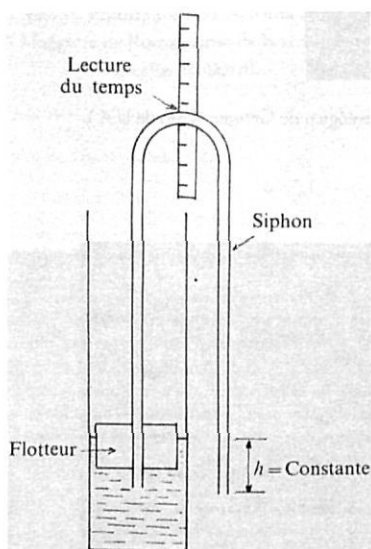


FIG. 42. Mecanismo del reloj hidráulico.
(Según J. Bonnin).

sólo las instalaciones afines pueden ayudarnos a definir el producto.

Hemos aludido anteriormente a los libros ilustrados de ciencia. Ellos también tienen su correspondencia en diversos medios artísticos, como vamos a ver. Dos relojes hidráulicos y uno de sol parece haberse representado en un panel de la villa británica de Brading, datado a comienzos del siglo III d.C., que pavimentaba junto a otros dos mosaicos de tema mitológico la habitación XII (FIG. 39). En él

está representada la figura de un sabio sentado, que señala con un puntero a una esfera colocada sobre un trípode delante de él; a la derecha y en un segundo plano se ha colocado un reloj de sol sobre una columna, que también se documenta en otros mosaicos (*supra* mosaico de los sabios de Torre Annunziata) y relieves y de los que existen numerosos ejemplares en todo el mundo romano, ya que era la forma más corriente de medir el tiempo (FIGS. 40-41). A la izquierda del sabio y sobre el suelo se ve un gran recipiente esférico con pie o soporte troncocónico, lleno de líquido, en cuyo interior destaca una especie de varilla, que podría interpretarse como un reloj de agua (*clepsydra*), asociado en la Grecia clásica con el reloj de sol y utilizado para marcar el tiempo a los oradores. El procedimiento, inventado por Platón (*Aten.* II 72c) y perfeccionado por Herón de Alejandría y por Ctesibio

(*Vitr.* IX 9), consistía originariamente en un recipiente por lo general de forma cilíndrica, provisto de un orificio en su base por donde salía el agua gota a gota; la altura del agua era registrada por un flotador que descendía a medida que iba saliendo el líquido, indicando mediante una varilla el nivel sobre la escala marcada en el interior del recipiente (FIG. 42). El antecedente de estos relojes se halla en Egipto, como lo atestigua el recipiente de alabastro del Museo Leonardo de Milán fechado entre 1415 y 1380 a.C. (FIG. 43). Su forma troncocónica permite reducir las variaciones de velocidad en el descenso del agua en función de la carga

hidráulica sobre el orificio, situado en el fondo del vaso; en las paredes interiores unas marcas sirven para indicar el nivel del agua. La esfera colocada en el suelo podría interpretarse como un reloj astronómico, llamado «anafórico» por Vitruvio (IX 8. 8-10), que funcionaba igualmente por agua y, en este caso, el mosaico de Brading mostraría los tres tipos de reloj conocidos en la época (FIG. 39). El sabio representado podría ser Tales de Mileto, geómetra y astrónomo, fundador de la filosofía cosmológica, según Aristóteles, cuyo principio se basaba en que el agua era la fuente de todas las cosas; de su sucesor Anaximandro de Mileto quien, según Diógenes Laercio (II 1), precisó los solsticios y los equinoccios, calculó la inclinación de la elíptica dibujando el primer mapa de la tierra e introdujo el reloj de sol en Grecia; o el propio Arquímedes, cuyos estudios sobre mecánica e hidrostática cristalizaron en el famoso principio que lleva su nombre y en cuya tumba se esculpieron, siguiendo su deseo, una esfera y un cilindro (Cic. *Tusc.* v 64 ss.)²².

Una variante del reloj de sol está representado en un mosaico de Tréveris, de comienzos de la época severiana, en el que aparece una figura masculina de edad madura, con barba y cabello de color blanco, dirigiendo su mirada hacia otro personaje que no aparece en la escena; está sentada en la típica *cathedra* y cubre los hombros con el *pallium*; en la mano izquierda sostiene un reloj de sol transportable, mientras que con la derecha sujeta una de las agujas (FIG. 44). El tipo de reloj solar representado en este mosaico pertenece al llamado «pelecinum», del que existen varias representaciones en sarcófagos y



FIG. 43. *Clepsydra* egipcia en alabastro, 1415-1380 a.C. Milán, Museo Leonardo. (Foto de la A.).



FIG. 44. Mosaico romano de *Tréveris*, Trierer Landesmuseum. (Foto de la A.).

22 J. Bonnin, *L'eau dans l'antiquité. L'hydraulique avant notre ère*, Collection de la direction des études et recherches d'électricité de France, 47, Paris, Eyrolles, 1984; G. López Monteagudo, «Ciencias y técnicas de las aguas. Testimonios musivos», *Actas del I congreso Peninsular sobre Termalismo Antiguo*, Madrid: UNED-Casa de Velázquez, 1997, pp. 453-466.

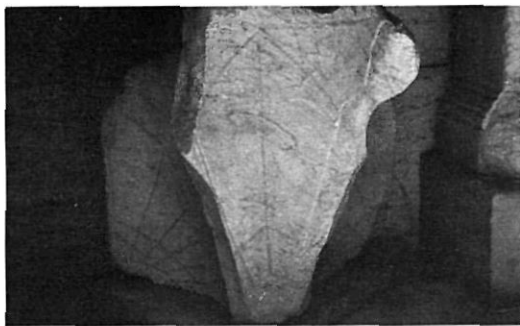


FIG. 45. *Pelecium*. Museos Vaticanos. (Foto de la A.).



FIG. 46. Terracota romana de Cartago, órgano hidráulico. Roma, Museo della Civiltà Romana.

relieves romanos del siglo III, así como también en sarcófagos cristianos con escenas del «último viaje». El «pelecium» es citado por Vitruvio (IX, VIII, 1) y M. Cetius Faventinus (*Liber artis architectonicae*, cap. XXIX), autor este último que vivió en el siglo III o en torno al 300 d.C., como un reloj formado por dos hojas de mármol o piedra más anchas por la parte superior que por la inferior (FIG. 45). Fue inventado por Patrocles,

científico que vivió entre la segunda mitad del siglo IV a.C. y el último cuarto del siglo III a.C., por lo que es posible que el sabio representado fuera Patrocles²³.

Otros instrumentos de agua, además de los relojes citados, son los órganos hidráulicos, y aunque las descripciones que del *hydraulicon organon* hacen Atheneo (*Deipnosoph.* IV) y Vitruvio (X 13. 34-8) son poco claras, puede decirse que se trata de un instrumento de tubos provisto de dos orificios orientados hacia los contenedores del agua, de forma que cuando ésta se agitaba probablemente mediante los pies, el aire producido por el movimiento del agua pasaba a través de los orificios a los tubos, de donde el organista lo hacía salir accionando con las manos el mecanismo correspondiente, que podía ser una especie de teclado o de llaves como en los órganos actuales, consiguiendo el sonido deseado. Un ejemplo de órgano hidráulico que da una idea precisa del funcionamiento de este instrumento, lo constituye una terracota romana de Cartago (FIG. 46). Órganos hidráulicos se hallan representados además en un

23 G. López Monteagudo, M.P. San Nicolás Pedraz, «Reflejos de la vida intelectual en la musivaria romana», *Espacio, Tiempo y Forma*, 11/7, Madrid, UNED (1994), pp. 249-308.

sarcófago de los siglos II-III del Museo de Arlés, en *contorniati* y en los mosaicos de Zliten y de Nennig, fechados en el siglo III d.C. En ambos pavimentos estos aparatos hidráulicos son usados por la orquesta que acompaña a los espectáculos de fieras que tenían lugar en el anfiteatro (FIG. 47).

Uno de los mecanismos para extraer y elevar el agua del pozo o del río es la noria. Vitruvio (x 9, 21-3) describe tres tipos de ruedas o norias (FIG. 48): de tímpano (*tympanus*), de cajoncillos (*rota aquaria*) y de maroma de canjilones (*duplex ferrea catena*). Una noria de este último tipo, que aún continúan en uso, se encuentra ya documentado en una pintura helenística de Alejandría, procedente de una tumba excavada en la roca, de comienzos de la era (FIG. 49). Se trata de una escena rural en la que dos bueyes dirigidos por un niño mueven a la sombra de unas parras de vid una noria del tipo de las actuales *saqiye*h o *tabut* que se utilizan aún en Egipto, consistente en un palo vertical que se hace girar mediante el travesaño horizontal movido por los bueyes; el palo activa una gran rueda de madera situada en la parte de abajo (no visible en la pintura) que a su vez hace rotar la rueda vertical que se ve a la izquierda; esta rueda recoge el agua en los canjilones y la vacía en una especie de canal situado en el nivel superior. El tema se representa igualmente en un pavimento de los pórticos de la Gran Columnada de Apamea de Siria, datado en el año 469 d.C. Llama la atención en el mosaico sirio la exactitud con la que se han realizado los detalles del sistema hidráulico, como el soporte de ladrillos en escalera sobre el que reposa el eje de la rueda, y las palas o canjilones que mueven o sacan el agua del río (FIG. 50).

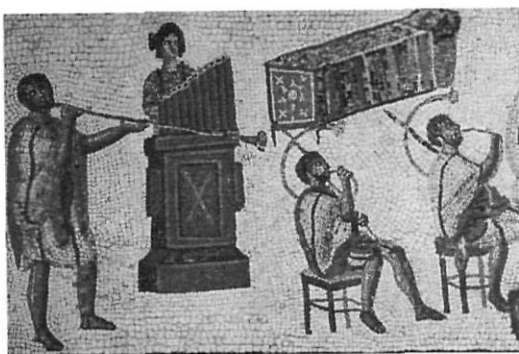


FIG. 47. Mosaico romano de Zliten (Libia), orquesta con órgano hidráulico. (Según S. Aurigemma, *L'Italia in Africa. I: Mosaici*, Roma, 1960, Tav. 143)

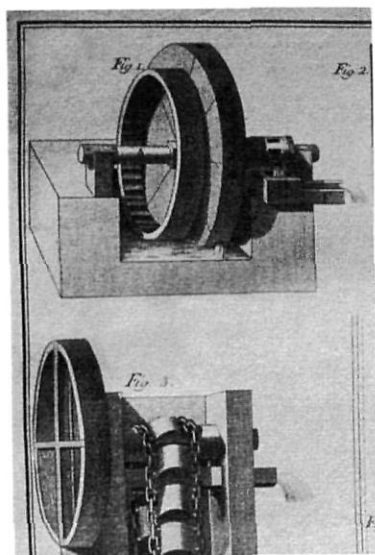


FIG. 48. Tipos de noria hidráulica según Vitruvio.



FIG. 49. Alejandría, pintura de una tumba helenística, noria de canjilones. (Según H. Riad, *Tomb Painting from the Necropolis of Alexandria*, *Archaeology*, 17, 1964, 169).



FIG. 50. Mosaico bizantino de Apamea del Orontes (Siria), noria de canjilones. (Según C. Dulière, *Mosaïques des portiques de la Grande Colonnade*, Bruxelles, 1978, pl. XXII).

Las ruedas o norias se utilizan no sólo para extraer el agua, sino también para mover los molinos. Es de suponer que la aparición del sistema, ligado al descubrimiento del principio de la fuerza motriz del agua, remonta a las investigaciones mecánicas de Filon de Bizancio en tiempos helenísticos. Del empleo de la rueda hidráulica como máquina motriz se tienen noticias por las fuentes en las orillas del Ruwer (Aus. *Mos.* 362) y del Mosela (Fort. *Carm.* 3.12. 37-8). Los dos tipos de molino de agua descritos por Vitruvio (x 5.2), uno con la rueda visible en el exterior y otro en el que la rueda se sitúa en el interior del edificio produciendo la salida del agua por unas aberturas practicadas en la parte baja de la pared, están documentados en los mosaicos del Gran Palacio de Constantinopla, fechados por Hellenkemper Salies en la segunda mitad del siglo v d.C. En el primero se ha representado una construcción rectangular con tejado a dos vertientes, cubierto de tejas de color rojo, y ventana en la parte superior de la fachada, en cuyo lado izquierdo se han marcado los niveles (FIG. 51). Detrás de la pared derecha se ven tres cuartas partes de una rueda provista de cuatro radios largos y ocho más pequeños, suspendida sobre la corriente de agua. El segundo tipo se encuentra en otro panel en donde se representa una construcción cuadrangular con dos aberturas semicirculares en la parte baja de la pared frontal, por donde salen dos manantiales de agua (FIG. 52)²⁴.

²⁴ G. López Monteagudo, «Ciencias y técnicas de las aguas. Testimonios musivos», *Actas del I congreso Peninsular sobre Termalismo Antiguo*, Madrid: UNED-Casa de Velázquez, (1997), pp. 453-466.

No sólo el arte representa cosas materiales y tangibles. También las ideas abstractas contenidas en los textos literarios, por ejemplo en los poetas griegos como Hesiodo, Esquilo, Píndaro, Sófocles y Eurípides, o en la filosofía estoica seguida por Cicerón en su obra *De natura deorum*, es decir, acerca de la naturaleza de los dioses, se materializan al pasar a imágenes. Según señala D. Levi, uno de los primeros documentos en donde se emplean las alegorías dentro del repertorio artístico fue la famosa columna de Apelles, descrita por Luciano (*Calumniae non temere credendum*, 2 ss.) en tiempos de Alejandro²⁵. En la *Theogonia* de Hesiodo hay dos grandes categorías de personificaciones, una totalmente intelectual, resultado de una simple operación del espíritu, que es la de las ideas abstractas o más exactamente de las abstracciones personificadas, en la que se encuadraría Mnemosyne (la Memoria), esposa de Zeus y madre de las Musas, y otra constituida por las personificaciones de los elementos, ligada a las religiones primitivas o arcaicas, en la que entrarían Ouranos (el Cielo) y Gaia (la Tierra). En la vida cultural de Grecia y Roma existe un fenómeno común religioso que es la deificación de las ideas abstractas en relación a aquellas virtudes conectadas con la ideología del poder político: Eirene, Themis, Nike, Eukleia y Eunomia, en el mundo griego; Pax, Concordia, Fides, Virtus y Victoria, en Roma. Todas ellas se han representado como alegorías en diversos soportes, especialmente en relieves conmemorativos y sobre todo en monedas por ser el mejor vehículo de la propaganda estatal. En el mundo griego las figuras alegóricas personificaciones de las cualidades del alma humana, de las virtudes y de los vicios, fueron utilizadas desde



FIG. 51. Mosaico bizantino del Gran Palacio de Constantinopla, molino hidráulico. (Según G. Brett, *The Great Palace of the Byzantine Emperors*, Oxford, 1947, pl. 41-42).



FIG. 52. Mosaico bizantino del Gran Palacio de Constantinopla, molino hidráulico. (Según A. Grabar, *La edad de oro de Justiniano*, Madrid, 1966, p. 105).

²⁵ D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton University Press, 1947, pp. 253-256.



FIG. 53. Mosaico romano de Haïdra (Argelia), Aión y las Estaciones. New York, United Nations. (Según D. Parrish, *Season Mosaics of Roman North Africa*, Roma, 1984, pl. 59b).



FIG. 54. Panel con representación del Otoño (AUTVMNVS) del pavimento de caza de la villa romana de El Hinojal (Mérida, Badajoz). Mérida, Museo Nacional de Arte Romano. (Foto del Museo).



FIG. 55. Representación del Mar (THALASSA) en el mosaico bizantino de la iglesia de los Apóstoles de Madaba (Jordania). (Foto de la A.).



FIG. 56. Representación de Tellus y las Estaciones en el mosaico de Aion de Sentium (Italia). Munich, Glyptoteca. (Foto de la A.).

fecha temprana no sólo en las enseñanzas literarias y filosóficas, sino que también entraron muy pronto a formar parte del repertorio artístico y de la mitología. Pero también se materializan los conceptos relacionados con el cosmos y el tiempo, como Aion, Annus, Chronos, Aeternitas, estaciones, meses, etc. (FIGS. 53-54), o con elementos y lugares geográficos, tales como Caelus, Mons, Gé, Thalassa, Tellus, Antioquía, etc. (FIGS. 55-57)²⁶.

Parece ser que el origen antropomórfico de las abstracciones, ya sean virtudes, ideas filosóficas o conceptos temporales (años, meses, estaciones), se encuentra en la teoría estoica, utilizada por Cicerón y los hombres cultos de su tiempo. Por lo general en su expresión artística se adoptan figuras femeninas identificadas por una inscripción y cuyos atributos hacen mención a su naturaleza: la fundación (*ktisis*) personificada en un mosaico chipriota del siglo V d.C. como un busto femenino que sostiene en la mano una varilla que es la medida del pie romano; la abundancia y la riqueza (*abundantia* y *chresis*), cuyo atributo es la cornucopia; la sabiduría (*sophia*), que gozó especial favor en el pensamiento y en el arte bizantinos, al convertirse en símbolo de la sabiduría de Dios; la vida (*bios*) y el placer (*trife*) en un mosaico de Antioquía, representadas como figuras femeninas que sostienen una copa

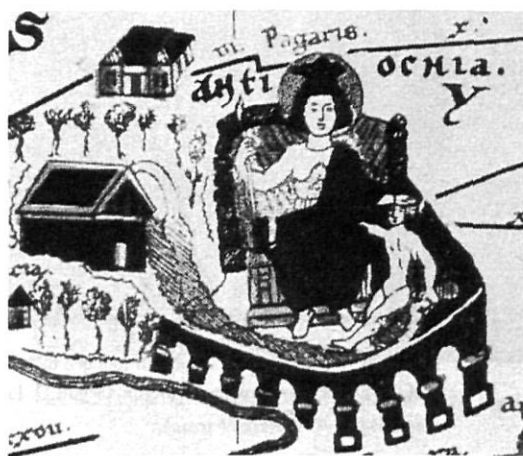


FIG. 57. Representación de Antioquía en la Tabula Peutingeriana (seg. X, 4-5). Viena, Österreichische Nationalbibliothek.



FIG. 58. Representación de Ktisis en el mosaico de la Casa de Eustolios en Kourion (Chipre). (Foto de la A.).

²⁶ J. Duchemin, «Personifications d'abstractions et d'éléments naturels: Hésiode et l'Orient», *Mythe et Personifications, Actes du Colloque du Grand Palais (Paris 1977)*, Paris, 1980, 1 ss.; J.R. Fears, «The Cult of Virtues and Roman Imperial Ideology», *ANRW* II, 17.2, Berlin-New York: De Gruyter, 1981, pp. 828-ss.



FIG. 59. Representación de Tryphe en mosaico de la House of the Drink Dionysos en Antioquia. (Según D. Levi).



FIG. 60. Representación de Megalopsichia en mosaico del Yaktó Complex en Antioquia. (Según D. Levi).



FIG. 61. Columna antoniniana, personificación alegórica de la lluvia milagrosa.



FIG. 62. Detalle de los frescos del Esquilino, guerra entre rútilos y troyanos y fundación de la ciudad. Museo Nazionale Romano. (Foto de la A.)

dentro de la filosofía hedonista, el bienestar (*eurprepeia*), la alegría (*eufrasia*), la magnanimidad (*megalo-psichia*) figurada como un busto femenino, que muestra unas monedas en su mano abierta, en un mosaico de Antioquía, y que también aparece sosteniéndolas en su manto en el códice de Dioscórides, la gracia (*charis*), el juicio (*krisis*), la inmortalidad (*athanasia*) figura que acompaña a algunos héroes, como Aquiles o Hércules, para evidenciar su naturaleza divina o el logro de la inmortalidad, etc. (FIGS. 58-60)²⁷.

En el caso de los textos históricos, hemos de resaltar además la versión artística de ciertos fenómenos, por ejemplo el relato del historiador latino Dion Cassio (*Xiphilin*, epit. 71, 8-10) acerca de la lluvia milagrosa que provoca la victoria de la armada romana sobre los germanos en el año 174, que aparece representada en la columna de Marco Aurelio, el artista ha representado el fenómeno atmosférico como una figura masculina con una especie de manto a la manera de alas, que figuran el agua que cae del cielo (FIG. 61)²⁸.

Los textos literarios, aparte de ir ilustrados como hemos visto, también tuvieron su correlación en el arte. En realidad, a partir del siglo VIII a.C. las decoraciones de los vasos geométricos griegos pueden considerarse ya como las primeras ilustraciones de los poemas homéricos o de los mitos griegos y, cosa



FIG. 63. Tabula odysseaeca, Ulises en el país de los lestrigones. Museos Vaticanos. (Foto Museo).



FIG. 64. Tabula odysseaeca, Circe y los mensajeros de Ulises. Museos Vaticanos. (Foto de la A.).

27 G. López Monteagudo, «Personificaciones alegóricas en mosaicos del Oriente y de Hispania: la representación de conceptos abstractos», *Antigüedad y Cristianismo*, XIV, *La tradición en la Antigüedad Tardía*, Universidad de Murcia, 1997, pp. 335-361.

28 R. Hanoune, «La transmission de quelques images romaines: l'exemple de la mosaïque», *Ateliers* 21, *Cahiers de la Maison de la Recherche* - Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, (1999), pp. 51-58.



FIG. 65. Mosaico romano de Santisteban del Puerto (Jaén), Aquiles en Skyros. Museo Arqueológico de Jaén.



FIG. 66. Crátera campana del siglo IV a.v., Ulises y las sirenas. Berlín, Staatliche Museum.

curiosa, todavía en época clásica siguen o conservan en su expresión artística de frisos continuos, el carácter narrativo del texto escrito. Ya hemos aludido a la popularidad de los libros ilustrados de la *Iliada* y la *Odisea* sobre otros temas de carácter narrativo. Pero el interés por los poemas homéricos y por los ciclos heroicos o épicos, como la Eneida, se refleja también en otros materiales, como las pinturas del Esquilino con escenas sobre la fundación de Roma (*Lavinium*) por Eneas (FIG. 62), las

Tabulae Iliacae y la *Tabula Odysseaeca* de los Museos Vaticanos, frescos estos últimos conservados en la Biblioteca Apostólica, copia de originales alejandrinos que la crítica ubica alrededor de mediados del siglo II a.C., con paisajes y escenas de los cantos X y XI de la *Odisea* —viaje de Ulises al reino de los muertos, los mensajeros de Ulises en el palacio de Circe, el desembarco de Ulises en el país de los lestrigones, el ataque de estos últimos— (FIGS. 63-64), los frisos iliacos pompeyanos, los mosaicos, los relieves o la escultura de bulto redondo, la cerámica, etc. No hay que olvidar que la *Iliada* fue sin duda el poema más admirado por los antiguos y que aún en época bizantina estaba considerado como libro de referencia en la educación de los niños y en la vida de los adultos. Diversos episodios de los textos homéricos decoran

los pavimentos de las casas, en especial el de Aquiles en Skiros, que vemos representado acompañado de texto literario en un pavimento hispano-romano muy tardío de Santisteban del Puerto (Jaén) (FIG. 65). La elección de estos temas, que decoraban los palacios imperiales, como el de Tiberio en Sperlonga, el de Claudio en Baia, la domus Aurea de Nerón, la villa de Domiciano en Castelgandolfo o la de Hadriano en Tívoli, presupone una larga costumbre de lectura de las obras maestras de la épica griega por parte de la aristocracia romana y de los ricos propietarios de las villas, que gustaban rodearse de sus héroes predilectos



FIG. 67. Mosaico romano de *Thysdrus* (El Djem), Ulises y las Sirenas. Túnez, Museo de El Bardo. (Foto de la A.).



FIG. 68. Mosaico romano de Casariche (Sevilla), Juicio de Paris. *In situ*.



FIG. 69. Mosaico de los Siete Sabios de Augusta Emerita, escena de la devolución de Briseida. Mérida, Museo Nacional de Arte Romano. (Foto de la A.).



FIG. 70. Sarcófago romano con representación de Aquiles dando muerte a Pentésilea. Museos Vaticanos. (Foto Museo).

con el deseo de asimilarse a ellos. Otros temas homéricos se hallan representados en el arte clásico, como Ulises y las Sirenas (FIGS. 66-67), Ulises y Polifemo, el Juicio de Paris (FIG. 68), que va a ser el detonante de la guerra de Troya, la devolución de Briseida (FIG. 69), que despertó la cólera de Aquiles e hizo temer por la victoria de los griegos, Aquiles y Penthesilea (FIG. 70), tema que gozó de un gran éxito en el arte helenístico y romano por su carácter romántico, ya que el héroe en el momento de dar muerte a Penthesilea se enamora ante la belleza de la amazona, el intercambio de armas entre Diomedes y Glauco (FIG. 71), etc.

En el conocido mosaico tunecino de Virgilio procedente de la Casa del Arsenal (Casa de Virgilio) en la antigua *Hadrumetum* (Sousse), actualmente en el Museo de El Bardo (FIG. 72), el poeta aparece sentado en una «cátedra» y con los



FIG. 71. Mosaico romano de Cabezón de Pisuerga (Valladolid), intercambio de armas entre Glauco y Diomedes. Museo Arqueológico de Valladolid. (Foto Museo).



FIG. 72. Mosaico de Virgilio procedente de Hadrumetum (Sousse). Túnez, Museo de El Bardo. (Foto de la A.).

pies sobre una especie de escaño o cojín; va vestido con túnica adornada con *clavi* y se cubre con el *pallium*; en la mano izquierda sostiene sobre su rodilla un volumen desplegado en el que se leen las palabras de uno de los versos de la *Eneida* (*Aen.* I 8): *Musa mihi causas memora quo numine laeso Quidve...*, escogidas para enfatizar, según Dunbabin, la divina inspiración representada por las musas Melpomene y Clío, que le acompañan en pie una a cada lado del poeta. Se fecha a comienzos del siglo

III d.C. y concretamente en 200-210²⁹. Iconográficamente la figura de Virgilio presenta un gran paralelismo con la del poeta del *Virgilio Romano* (Vat. lat. 3867; fol. 3v), datado en los siglos V-VI d.C. (FIG. 73), donde se le representa solo, sentado de frente en un sillón, con los pies sobre un escaño y vestido con túnica y manto; sostiene con ambas manos un rollo; a la derecha se ha situado un atril y a la izquierda la *capsa*. Es una de las pocas obras que han sobrevivido de la miniatura romana y el único códice completo, junto al *Virgilio Vaticano*, de los célebres manuscritos de Virgilio. Está escrito en capital rústica monumental, lo que constituye una nota de refinamiento en una época en la que desde hacía tiempo se había interrumpido prácticamente

la tradición gráfica debido a la crisis de producción de libros que, en los siglos III y IV, había desvitalizado la función de la mayúscula latina caligráfica. Se trata de un códice de gran calidad, no solo por el excelente pergamino en el que está realizado, sino también por las ilustraciones de diverso formato intercaladas en el texto. En el mosaico romano de Estada (Zaragoza), de fecha ya muy tardía, aparecen escritos asimismo unos versos de Virgilio (FIG. 74).

El género dramático también tuvo su correlación artística en el mundo

29 K.M.D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford University Press, 1978, p. 131.



FIG. 73. *Virgilio Romano* (Ms. Pal. Lat. 3867, fol. 3v), representación de Virgilio. Biblioteca Apostólica Vaticana.



FIG. 74. Mosaico romano de Estada (Zaragoza), en el que aparecen escritos unos versos de Virgilio. Museo Arqueológico de Zaragoza.



FIG. 75. Mosaico de Mítelene, Sócrates entre Simmias y Kebes. (Según S. Charitonidis).



FIG. 76. Mosaico de Mítelene, representación del «Plokion» de Menandro. (Según S. Charitonidis).



FIG. 77. Ilustración del código *Terencio Vaticano* (Vat. Lat. 3868, fol. 55r). Biblioteca Apostólica Vaticana.



FIG. 78. Mosaico romano de *Oescus* (Bulgaria), escena de *Los Aqueos* de Menandro. (Según T. Ivanov, *Römische Mosaiken aus Colonia Ulpia Oescensium, La Mosaïque Gréco-Romaine* IV, Paris, 1994, 155-164, pl. LXXXII).

helenístico y romano, en especial las obras de Eurípides (las Bacantes, Ión, Hipólito, Ifigenia en Taúride), de Esquilo o de Menandro, que fueron reflejadas tanto en pintura y mosaicos como en sarcófagos. Recordemos la decoración musivaria de la Casa de Menandro en Mitylene, del siglo IV o V d.C., en uno de cuyos paneles se ha representado el Diálogo de Sócrates con sus discípulos y amigos, los tebanos Simmias y Kebes, identificados por inscripciones en griego (FIG. 75). Los tres personajes están en pie en posición frontal, Sócrates en el centro, en actitudes didácticas muy semejantes con la mano derecha levantada y la izquierda sosteniendo un rollo. Visten túnica y manto y los tres llevan barba y cabellos largos. K. Gaiser opina que se trata de una representación del «Phaidon» de Platón o del «Plokion» de Menandro, ya que en otros paneles aparece el retrato de este último, una escena de su obra «Plokion» (FIG. 76) y la musa Talía, todos ellos identificados por inscripciones y con máscaras³⁰. Las imágenes de los actores recuerdan a las miniaturas del código *Terencio Vaticano* (Vat. lat. 3868; fol. 55r), del que nos ha llegado una copia del siglo IX (FIG. 77). Al parecer los originales de las miniaturas que ilustran este código remontan a un prototipo de los siglos IV-V que, a su vez repetía modelos más antiguos, que quizás sirvieron de inspiración para ambos documentos, dadas las estrechas analogías entre unos y otros. Una posible representación de Menandro acompañado de tres actores y de una inscripción en griego con su nombre y el de su obra *Los aqueos*, se encuentra en un pavimento de la *Colonia Ulpia Oescus*, en Bulgaria, datado en el primer cuarto del

30 S. Charitonidis, L. Kahil, R. Ginouves, *Les mosaïques de la Maison de Ménandre à Mytilène*, Bern, Francke, 1970; K. Gaiser, *Das Philosophenmosaik in Neapel, Eine Darstellung der platonischen Akademie*, Abhandlungen der Heidelberg Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 2, Heidelberg, 1980.

siglo III d.C., aunque también podría tratarse de una escena de su comedia *Los Aqueos* (FIG. 78).

Los pavimentos de Antioquía, lo mismo que las fuentes literarias, confirman que Ninos, Metiochos y Parthenopé eran figuras histórico-legendarias del Oriente, por lo que hay que preguntarse si las primeras novelas griegas no habrán nacido en Oriente. Sabemos por Luciano de Samosata (*Peri orcheseos, pseudologista*, 25) que Ninos figuraba junto a Aquiles, el héroe griego por excelencia, y Metiochos entre los personajes puestos en escena en el teatro de Antioquía en la segunda mitad del siglo II d.C. y que también intervenían en representaciones con danzantes, lo que prueba las relaciones entre la novela griega y el mimo y la pantomima y la proximidad que el sofista establece entre la danza y la tragedia. En el Oriente helenizado la mezcla de géneros caracteriza desde fines del siglo II la cultura griega imperial. No había ningún enfrentamiento entre los géneros tradicionales o los héroes de la cultura clásica y los géneros nuevos como la novela y el mimo y sus personajes. Al parecer el mimo, relacionable con el melodrama, iba destinado en la Antigüedad a gentes que no sabían leer, ávidas de sensaciones fuertes y en el que un personaje dialoga por lo general con un retrato. En el mosaico cordobés de Fuente Alamo, fechado en el siglo IV d.C., se representan escenas grotescas de lucha entre pigmeos y grullas, acompañadas de un diálogo en relación con un manuscrito ilustrado de la comedia latina de los siglos III-IV, cuyo autor podría ser el mimógrafo Laberio (FIG. 79)³¹.

No obstante, entre todos los géneros literarios, el que tuvo más éxito y fue representado en toda clase de soportes artísticos (vasos cerámicos, pintura mural, relieves, escultura, bronce, vidrios, gemas, mosaicos) fue sin duda el relato mitológico. Las escenas mitológicas representadas en los distintos soportes artísticos juegan el mismo papel que el texto mitológico, son la expresión gráfica de la acción que está en juego, al igual que los textos literarios son la expresión escrita. Sin embargo, ante la contemplación de esas imágenes emanadas

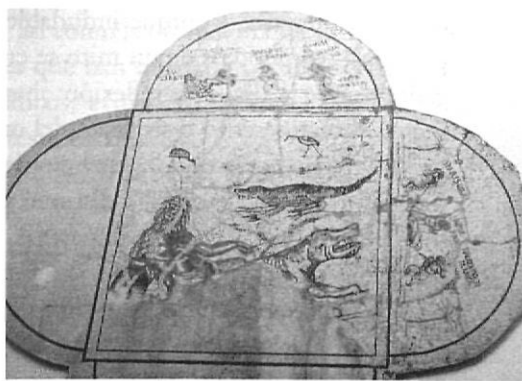


FIG. 79. Mosaico romano de Fuente Alamo (Córdoba). Museo Arqueológico de Córdoba. (Foto de la A.).

31 M.-H. Quet, «Romans grecs, mosaïques romaines», *Actes du Colloque International «Le monde du roman grec»* (Paris, 1987), París, 1992, pp. 125-160.

del texto literario —porque indudablemente las obras de arte que representan personajes o episodios de un mito se crean a partir del relato textual— es obligado hacerse la siguiente reflexión: ¿hasta qué punto éstas imágenes siguen fielmente el texto escrito o se alejan del original produciendo creaciones artísticas que no tienen correspondencia literaria? La respuesta no es tan fácil, ya que las imágenes pueden adaptarse a distintas versiones literarias que, en algunos casos, son contradictorias y, por otra parte el artista en ocasiones se siente impelido a dejar volar su imaginación, lejos de las normas impuestas por el texto escrito, sin olvidar también que la transmisión de la imagen a lo largo de los siglos sufre, como es lógico, ciertas alteraciones adaptadas a los gustos y a la ideología de las distintas épocas. Pero, en definitiva, es la contemplación y el análisis de la propia imagen la que nos dará la respuesta adecuada.

Dentro del género mitológico, tanto artístico como literario, nos vamos a centrar en uno de los temas que nos parece de mayor interés, no sólo porque sus numerosas versiones artísticas, a través de una dilatada cronología, siguen fielmente las distintas versiones literarias, sino porque su utilización alegórica como símbolo de una idea filosófica trasciende la pura imagen mítica. Nos estamos refiriendo al mito del Rapto de Europa, que como otros mitos «de pasaje», en los que el héroe debe traspasar el espacio marino fuera de los límites de la tierra, se utilizan en la Antigüedad con una idea metafórica de paso al otro mundo, es decir, tiene un significado funerario y por eso sus imágenes aparecen no sólo en ambientes urbanos, sino también en contextos funerarios. Pero es que además, el mito del Rapto de Europa tiene también una connotación geográfica, como todos esos mitos, recuérdense p.e. los de Ulises o Hércules, en los que los viajes de los héroes hacia tierras lejanas de Occidente sirven para justificar la expansión geográfica de los griegos fuera de sus fronteras³². Este doble simbolismo del mar, geográfico y funerario, se encuentra perfectamente explícito en algunos relatos míticos en los que la imagen no es más que un reflejo del texto escrito.

En el mito del Rapto de Europa el mar constituye la esencia del mismo, puesto que toda la historia gira a su alrededor desde el comienzo hasta el final. La travesía marina y sus distintas lecturas simbólicas es el factor determinante de este relato mítico, de forma que sin ella no habría mito. Por ello puede decirse que en ningún mito está tan claro y evidente este contenido cósmico como en el del Rapto de Europa, en el que el mar constituye la esencia de todo el relato como frontera física y mítica entre dos mundos. A través de las referencias literarias del mito del Rapto de Europa se aprecia el doble simbolismo que la travesía

32 G. López Monteagudo, «El simbolismo de la travesía marina en algunos mitos clásicos», *Latomus, Revue d'Études Latines*, 57/1, (1998), pp. 38-51.

marina tiene en este relato mitológico, así como la evolución que sufren los personajes a lo largo de la misma, detalles que han quedado plasmados de forma evidente en los documentos iconográficos, evidenciando hasta qué punto la imagen es en este mito fiel reflejo del texto escrito³³.

Mencionado numerosas veces en los textos antiguos (Hom. *Il.* XIV 321-322; Hesiod. *Theog.* 357 y *fragm.* 52; Herod. *Hist.* I 2 y IV 45; Mosch. II 1-152; Ovid. *Met.* II 836-875; *Fast.* V 603-620; *Her.* IV 55; *Ars am.* I 23 y VI 103-107; Hor. *Od.* III 25 ss.; Nonn. *Dion.* I 46 ss.), el mito de Europa se sitúa en la antigua Fenicia y relata cómo Europa, hija de Telefasa y de Agenor o Fénix, rey de Fenicia, estando un día recogiendo flores junto a sus compañeras en las playas de Tyro o de Sidón (Mosch. II 34 y 37), reparó en un toro de color blanco que pastaba entre los rebaños de su padre. La joven princesa, entre asustada y maravillada, se siente atraída por un animal tan bello y apacible y, no sospechando que se trata del propio Zeus que se ha metamorfoseado en toro para seducirla, le acaricia, le ofrece flores como pasto, le adorna con guirnaldas y termina por subir a su grupa, momento que aprovecha el animal para salir corriendo hacia el mar y dirigirse a Gortyna, en la costa sur de Creta, o a Tebas en Beocia, donde como colofón de toda una secuencia de seducción amorosa, que tiene su cenit durante la travesía marina, se consuma la unión junto a una fuente y bajo un plátano que, en recuerdo de estos amores, obtuvo el privilegio de no perder nunca las hojas.

Según la tradición el rey de Fenicia habría enviado a su hijo Cadmos y a algunos de sus compañeros a buscar a Europa, arribando en su recorrido a Delfos donde el oráculo le aconsejó dejarse guiar por una vaca cuyos flancos estaban marcados por un signo blanco parecido a un creciente lunar (*Suit. Pyth.* 225-228; *Museion frag.* 18; Paus. *Descr. Graec.* IX 19,4; Nonn. *Dion.* I 138-140, IV 286-306). Cadmos no halló a su hermana pero, llegado al lugar donde la vaca se echó en el suelo, consideró finalizado su periplo y fundó la ciudad de Tebas. De esta forma, el mito de Europa sirve para justificar la expansión de los hombres del Este, que dieron el nombre de Europa a todas las tierras del Oeste recorridas en su búsqueda. Europa es pues un *topos*, ya que se convierte en epónimo de un continente, y el periplo cadmeo viene a ser un relato de carácter etiológico.

En época griega dos generaciones de autores se habían interesado por el mito de Europa. Las fuentes griegas de época arcaica y clásica (Homero,

33 G. López Monteagudo, M.P. San Nicolás Pedraz, «El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo», *Espacio, Tiempo y Forma*, 11/8, Madrid: UNED (1995), pp. 381-436.



FIG. 80. Moneda de Sidón.

Hesiodo, y Herodoto) centran su interés en las consecuencias históricas y geográficas del mito de Europa (Hom. *Il.* XIV 321; Hesiod. *Theog.* 357; Fragm. 52; Herod. *Hist.* I, 2, IV 45), al contrario de la literatura helenística, representada por los poetas alejandrinos presididos por Moschos y su «Europa», que abunda más en el contenido lírico y erótico de los detalles anecdóticos del rapto (Moschos, *Europa* II 1-152). Unas y otras ejercen su influencia en Ovidio, que en el siglo I d.C. inmortaliza en varias de sus obras la leyenda de Europa (*Metamorphosis* II 850-875; *Fasti* V 603-620; *Ars Am.* I 23, VI 103-107; *Heroin.* IV 55). En el libro II

de las *Metamorphosis*, de carácter mucho más pintoresco y erótico, Ovidio se interesa por los preliminares del Rapto, haciendo intervenir al propio Júpiter metamorfoseado en toro, mientras que el poeta Moschos, y también Higino y otros autores, se contentaba con enviar un toro divino a la pradera florida donde se hallaba Europa. Pero la descripción que hace Ovidio del toro es tan visual que hay que pensar si su obra bebía no solo en fuentes literarias anteriores, sino también en el ambiente artístico de la Roma del siglo I a.C., creado por supuesto siempre a partir del relato escrito, y que bien pudo haber sido el grupo en bronce de Pitágoras de Regium, mencionado por Cicerón (*In verr.* IV 135) o el cuadro de Antifilos existente en Alejandría y que había inspirado la «Europa» de Moschos, así como el fresco del mismo autor, que representaba a Europa y a su hermano Cadmos y que, según Plinio el Antiguo y Marcial, decoraba el Pórtico de Pompeyo en Roma. También en el Pórtico de Agripa en Roma había una copia de una pintura con el tema del Rapto de Europa que decoraba el templo de Eshmun en Sidon, según relata Aquiles Tatio en su obra «Leucipo y Clitofón», ya del siglo IV d.C., y se documenta en una moneda de esta ciudad, y que seguramente pudo influir en la poesía de Ovidio (FIG. 80). Ovidio pone de relieve en esta obra el sentimiento de miedo de la princesa al mismo tiempo que su atracción por un animal tan bello, al que le ofrece flores como pasto y le adorna con guirnaldas frescas, y el sentimiento amoroso de Júpiter, su intenso deseo por la unión física, es decir un grado de erotismo repetidamente expresados por Ovidio con los términos de *vix* y de *voluptas*. El paso de la tierra al mar se hace en Moschos de manera brusca, pero Ovidio prefiere mantener la confianza de la doncella durante más tiempo, haciendo de esta forma a Júpiter más culpable de sus desvaríos amorosos y responsable enteramente de la aventura que va a convertir a Europa en una víctima. Europa

se asusta de nuevo y se agarra con ambas manos a los cuernos del toro, motivo que es más antiguo en el arte griego que el del velo inflado por el viento³⁴.

En el libro V de los «Fastos», se menciona el mito de Europa a propósito de un fenómeno astrológico que tiene lugar hacia el 14 de mayo y que es la aparición en el cielo de la constelación del toro. Ovidio se centra en el viaje marino hasta su finalización sobre el suelo cretense y sus consecuencias, constituyendo una reflexión pseudo-científica y cultural, en la que el autor liga la *hierogamia* con el nacimiento de una nueva zona geográfica: Europa, contrapuesta a Asia y África. Ovidio no insiste en el final trágico de la princesa sidonia, traicionada por Zeus que la abandona después de consumir su unión amorosa de la que nacen dos hijos: Minos y Radamantis (Hom. *Il.* XIV 321; Plat. *Min.* 318; Eur. *Cret.* frag. 475; Diod. IV 60; Nonn. *Dion.* I 355) y quizás también Sarpedón (Hesiod. frag. 39, en Herod. *Hist.* I 173), adoptados todos por Asterion, rey de Creta, después de su matrimonio con Europa. A diferencia de las «Metamorfosis», en los «Fastos» Europa aparece montada sobre el toro sujetándose con una mano al cuerno y con la otra el manto que se infla sobre su cabeza a la manera artística de las «velificantes sua manu». El movimiento de los ropajes evoca la descripción de Moschos, pero el cabello rubio que ondea al viento, según menciona Ovidio, parece estar inspirado en un cuadro conocido por el poeta. Al final del viaje marino Júpiter abandona su aspecto de toro y vuelve a su forma original. Ovidio menciona la *hierogamia* con un mínimo de palabras, pero no la describe, sino que pasa inmediatamente a las consecuencias geográficas de esta unión: si en época arcaica Europa designaba para los griegos la Grecia continental, en tiempos helenísticos y romanos el término se agranda ya que sirve para distinguir a Europa, que englobaba a África, de Asia. Ovidio, al contrario de Horacio, mantiene la concepción tripartita del *orbis terrarum*, con tres continentes separados: Europa, África y Asia.

Las dos versiones de Ovidio han contribuido a fijar las imágenes definitivas del Rapto, a las que tampoco son ajenas las fuentes literarias y pictóricas que han podido influir en Ovidio, así como los artistas contemporáneos del siglo I d.C. Y esto no vale sólo para la Antigüedad clásica, sino que todo el arte posterior relativo al Rapto de Europa, desde el Renacimiento hasta nuestros días, se inspira sobre todo en las *Metamorfosis* de Ovidio³⁵. La primera fase de la leyenda que narra los preliminares del rapto (Mosch. II 30-99; Ovid. *Met.* II 875), fue la

34 O. Wattel-de-Croizant, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe (Ier-vie siècles). Evolution et interprétation des modèles grecs en milieu romain*, París: De Boccard, 1995.

35 O. Wattel-de-Croizant, «Ovide et l'enlèvement d'Europe, aspects littéraires et mosaïques du Ier siècle», *Caesarodunum* XVII bis, París, 1982, pp. 79-100.



FIG. 81. Pintura de Stabiae. Nápoles, Museo Nazionale.



FIG. 82. Moneda de Tyro.

preferida por los artistas de época helenística que la plasmaron en numerosos vasos apulios. De esta etapa hay distintas versiones iconográficas, siendo la más simplificada la que muestra a Europa en pie, cogiendo flores en un cesto, tal como la describe Moschos (II 34, 37-62) y se encuentra documentada en una pintura de Stabiae, de mediados del siglo I d.C. (FIG. 81), y en monedas de Tyro, de mediados del siglo III d.C., donde Europa aparece como «sacerdotisa de las rocas ambrosías», es decir de los dos bloques errantes que, según el testimonio de Nonnos (*Dion.* XL 465-500), que data del siglo V d.C., fueron fijados en medio de las olas bajo las indicaciones de Melkart-Herakles y sirvieron de fundación a la ciudad de Tyro (FIG. 82). Con ligeras variantes, se muestra a Europa de frente, en pie, vestida con largo *chiton* y velo a franjas que desciende hasta las rodillas; dobla la mano derecha sobre el pecho, mientras que con la izquierda sostiene un vaso o cesto; debajo o a un lado se levantan las dos estelas junto al olivo sagrado y el agua fecundante tan venerada en todo el Próximo Oriente; en el borde a la derecha, el murex del que se obtiene la púrpura; detrás de Europa o en la parte de abajo se ha representado un toro con giba saliendo de las aguas, tal vez haciendo alusión al relato de Johannes Malala (*Chron.* II 34) donde se dice que Tyro fué asaltada por Tauros, rey de Creta, que surgió del mar por sorpresa e hizo prisionera a la princesa; la escena se acompaña de las inscripciones en griego EV/RO/PE, EVRO/PE PE/TRE A/MBROSIE o EVRO/PE IE/RIA A/MBRO/SION/PET/RON, «Europa, sacerdotisa de las Rocas Ambrosías». Estas monedas revelan, por una parte, la condición de sacerdotisa de Europa antes de su rapto por Zeus y, por otra, constituyen un testimonio patente del antagonismo existente desde siempre entre Tyro y Sidón, ya que con ellas Tyro intenta

acaparar para gloria de sus orígenes y de sus cultos el mito de Europa, localizado por Nonnos (*Dion.* I 46 ss.) en Sidón, ciudad que desde su autonomía en el año 174 a.C. había utilizado sin cesar el rapto de Europa como tipo de reverso en sus monedas. Los habitantes de Tyro bajo Valeriano hacen de Europa la «sacerdotisa de las rocas ambrosías», la sirviente de los dos bloques que sirvieron de fundamento a la ciudad de Tyro (Nonnos, *Dion.* XL 467 ss.), donde existía un templo dedicado a la diosa, según el testimonio de Flavio Josefo (*Contra Apion* I 118)³⁶.

Las versiones en mosaico, que siguen los modelos de los vasos griegos de figuras rojas procedentes del Sur de Italia (FIG. 83), muestran al toro de pie o sentado y con la cabeza agachada en señal de sumisión, recordando el relato de Nonnos (*Dion.* I 50-52): «Él (el toro) se posternó y bajó la encorvada cerviz, para que lo monte la muchacha», mientras que Europa aparece, más o menos desnuda, en pie o ya sentada sobre el toro, en posición frontal o de espaldas, sola o junto a sus compañeras, adornando al animal con guirnaldas de flores, mientras que estas últimas le ofrecen comida (FIGS. 84-89). El tipo iconográfico de Europa sentada de espaldas, como aparece en el pavimento tunecino de Oudna (FIG. 89), al parecer está inspirado en una pintura helenística de Apeles ya, que según Plinio (*NH* XXXV 79; 94), este pintor se distinguía por «la gracia» de su arte y por sus «personajes vistos de espaldas», que debía figurar junto a otros cuadros traídos de Alejandría por Octavio hacia el 30 a.C., como el de Cadmos y Europa de Antífiles (ca. 300 a.C.), que decoraba



FIG. 83. Ánfora apulia del 330 a.C. Roma, Museos Vaticanos. (Según O. Wattle-de-Croizant)



FIG. 84. Terracota del siglo II. Munich, Antike Sammlung. (Foto de la A.)

36 G. López Monteagudo, M.P. San Nicolás Pedraz, «Astarté-Europa en la Península Ibérica. Un ejemplo de interpretario romana», *Complutum Extra*, 6, 1 (1996), Universidad Complutense de Madrid, pp. 451-470.



FIG. 85. Pelike del pintor de Boston del 460 a.C.
Dresde, Albertinum Museum. (Foto de la A.).



FIG. 86. Cerámica griega de la tumba
de Tsampikas (Rodas). Museo
Arqueológico de Rodas. (Foto de la A.).



FIG. 87. Mosaico romano de Ouled Agla
(Argelia), siglo IV d.C. Argel, Museo
Nacional.



FIG. 88. Mosaico de Somerdale (G.B.), siglo IV d.C.

el pórtico de Pompeyo en Roma (Plin. *NH.* XXXV 114), o las escenas del Rapto de Europa expuestas en el templo del divino Augusto y en el pórtico de Europa en el campo de Marte (Mart. *Epigr.* XIV 180; II 14).

La segunda fase del mito, que es el momento mismo del rapto, ofrece algunas variantes iconográficas. En una de ellas el toro inicia la marcha hacia el mar con dulzura, evocando los versos de Ovidio (*Met.* II 869-871) y de Nonnos (*Dion.* I 52-53), con objeto de mantener la confianza de Europa durante más tiempo, tal como se ha representado en terracotas de Beocia (FIG. 90), en pintura pompeyana de la Casa de Jasón y en el mosaico hispano-romano de Fernán Núñez (Córdoba) (FIG. 91), o de forma violenta, siguiendo la versión de Moschos (II 110), que ilustra el mosaico de Mérida, en donde la presencia de la pradera florida hace alusión al momento en el que se produce el paso de la tierra al mar (FIG. 92). El grupo formado por Europa y el toro aparece galopando briosamente hacia la izquierda sobre la superficie marina. La princesa está vista de tres cuartos en posición

frontal, montada a la amazona con una pierna flexionada y ligeramente reclinada sobre el dorso del animal; va totalmente desnuda excepto el pubis que cubre con el manto de color azul ribeteado en ocre; con la mano derecha se agarra al cuerno del toro, mientras que con la izquierda sujeta el manto que se infla por detrás de la espalda y sobre la cabeza a efectos del impulso tomado por el animal en su huida precipitada hacia el mar, evocando de esta forma los relatos de Luciano de Samosata (*Dial. mar.* XV) y de Moschos (II 125 ss.). El toro ya no es el animal sumiso e inofensivo descrito por Ovidio (*Met.* II 855) de la



FIG. 89. Mosaico de la Casa de los Laberii, Oudna (Túnez).
Túnez, Museo de El Bardo. (Foto de la A.).



FIG. 90. Terracota de Beocia. Munich, Antike Sammlung.
(Foto de la A.).



FIG. 91. Mosaico hispano-romano de Fernán Núñez (Córdoba). Madrid, MAN. (Foto de la A.).



FIG. 92. Mosaico hispano-romano de *Augusta Emerita* (Badajoz). Mérida, Museo Nacional de Arte Romano. (Foto de la A.).



FIG. 93. Mosaico de Palestrina, siglo I d.C. Oldenburg, Landesmuseum (según S. Reinach, *RPGR*, p. 12, 1)



FIG. 94. Mosaico de Stabiae, siglo I d.C. Chantilly, Museo Condé. (Según O. Wachtel-de-Croizant).

primera etapa del mito, para no despertar el miedo en la princesa, sino que en este comienzo del viaje marino se ha convertido en un ejemplar que galopa briosamente por la superficie marina con la seguridad de haber conseguido su primer objetivo, que es el rapto de Europa, situación totalmente irreversible que desembocará en el final perseguido del *hiérogamos*. En todos los casos la transición se efectúa ante el asombro de las compañeras de la princesa sidonia, a la que se representa vestida o semidesnuda e iniciando el gesto de levantar el manto o el extremo del *himation* por detrás de la espalda (FIGS. 93-94), aunque en ocasiones éste aparece ya arqueado sobre la cabeza como insuflado por el viento que provoca el rápido salto del toro hacia el agua (FIG. 95).

El tipo iconográfico de Europa *velificante sua manu* constituye uno de los elementos más característicos del viaje marino, en el que la heroína va más o menos desnuda, sujetando con una mano el velo que se arquea sobre su cabeza en forma de creciente, mientras que con la otra se agarra al cuerno del toro para no caerse, evocando de esta forma los relatos de Luciano de Samosata (*Dial. mar.* xv) y de Moschos (II 125 ss.), o sosteniendo con ambas manos el velo arqueado sobre la cabeza (FIGS. 96-97). La iconografía del velo arqueado sobre la cabeza se utiliza también en las representaciones de Afrodita o de las nereidas, confirmando las fuentes literarias, como Nonnos (*Dion.* 1 55 ss.) cuando, al describir la travesía marina de Europa a lomos del toro, dice: «Al verla, uno creería que es Tetis, o Galatea, o la compañera del que sacude la tierra; o bien supondría que está viendo a Afrodita, sentada sobre la



FIG. 95. Mosaico romano de Arlès, época severiana. Arlès, Museo Arqueológico.



FIG. 96. Vaso de Bagram (Afganistán) de época alejandrina. París, Museo Guimet.



FIG. 97. Espejo de bronce del siglo III-IV d.C.

FIG. 98. Mosaico de Aquileya (según R. Reinach, *RPGR*, p. 12, 2).

columna de un Tritón». Esta contaminación con personajes marinos alcanza también al toro que en el mosaico de Aquileya (FIG. 98) se ha representado con cola de pez, recordando los versos de Nonnos cuando dice que Europa cabalga un toro marino con «cola de pescado» (*Dion.* I 79-80, 101-102): «En su curso, su cola de pescado dibujaba a ambos lados la superficie del ponto», y más adelante: «Por cierto, que el buey marino no obtuvo en suerte un tipo semejante al terrestre —pues tiene cola de pescado— y esta Nereida se muestra distinta: en lugar de andar desnuda, lleva peplo, y conduce entre aguas a un viajero terrestre, sin freno ... ¡en verdad, un insólito toro!» (*Nonn.* *Dion.* I 79-80, 101-102). La desnudez de Europa parece ser una invención artística romana, ya que en el arte griego y en el Oriente helenizado Europa siempre figura vestida con el himation. La aparición del cortejo marino que en ésta y en otras escenas acompaña a Europa en su travesía por el mar parece ser una contaminación de los cortejos marinos immortalizados por Luciano de Samosata en sus *Dialogos* marinos, que describe la pompa marina con el cortejo de los dioses como «el más bello de los espectáculos» y al mismo tiempo hace alusión al relato de Moschos (II 110-152), según el

cual Europa es reconfortada durante la travesía marina, cuando va angustiada a causa de la separación de su padre y de su país natal, por las nereidas, los tritones y por Poseidón, que la acompañan saliendo de las olas. La presencia de Poseidón remonta al poema de Moschos y se justifica por el papel que algunos mitógrafos (*Clem. Al. Prot.* 27; *Schol. Germ. Arat. Phaenom.* II 55) le asignan en la leyenda, al haber sido este dios el que había puesto el toro cretense a disposición de Zeus para su aventura con Europa. También la leyenda se hace eco de una Europa hija de Tityos, que se convirtió en amante de Poseidón metamorfoseado en toro (*Pínd. Pyth.* IV 44; *Apolon. de Rodas, Argon.* I 181); y en Hesiodo (*Theog.* 357) Europa es una hija de Océanos y Tetis.

La tercera fase del mito o travesía marina, evocada en los Himnos Órficos de Hesiodo (*Od.* xxxv) y en los relatos de Luciano de Samosata (*Dial. mar.* xv), Moschos (II 125 ss.), Horacio (*Od.* III 27) y Ovidio (*Fast.* v 607-610), es la más

representada en cerámicas, mosaicos, lucernas y terracotas, con gran amplitud cronológica y numerosas variantes iconográficas, aunque en todas ellas queda de manifiesto el cambio efectuado durante el viaje por el mar en los sentimientos de la princesa sidonia. En efecto, Europa ya no aparece ni asustada ni sorprendida, sino que en actitud relajada manifiesta su atracción amorosa por el toro, pasión que le ha sido insuflada por los erotes siempre presentes como símbolos del amor, aunque a veces su presencia forzada por el soporte, esté solamente sugerida por la antorcha, como ocurre en el espejo del Ashmolean Museum (FIG. 99). La relación amorosa entre la princesa sidonia y Zeus metamorfoseado en toro se atestigua en el mosaico de Tor Tre Teste, que se fecha en el siglo I-II d.C., en el que el toro vuelve voluptuosamente la cabeza hacia Europa (FIG. 100). El mismo tipo iconográfico se repite con algunas variantes en otros pavimentos, como en los mosaicos argelinos del siglo IV d.C. procedentes de Djemila (FIG. 101), donde Europa ofrece al toro un cesto de comida, mientras que los erotes agarran al animal por la cola; y de Macomades (FIG. 102), en el que se ha representado a la princesa desnuda y sentada a la jineta, que besa al toro cogiéndole la cabeza, confirmando de esta forma los versos de Anthipater (*Epigr. amor.* de la Anthologia Palatina v ep. 109) y de Nonnos (*Dionys.* 1 65-67).

No existen en el arte manifestaciones de la *hierogamia*, es decir de la unión amorosa propiamente dicha como ocurre p.e. con el mito de Leda, que también los escritores latinos como Ovidio obvian y que solo se encuentra en las *Dionisiacas* de Nonnos. Sin embargo en algunas representaciones artísticas del viaje marino se hace patente el sentimiento amoroso que la princesa sidonia empieza a sentir por el toro: las escenas reflejadas en la cerámica griega de figuras rojas, donde el pintor de Berlín crea un tipo iconográfico nuevo que aparece también en vasos áticos, como el conservado en el Pergamonmuseum de Berlín, de la primera mitad del siglo IV a.C. (FIG. 103). En todas ellas la princesa sidonia ya no está sentada sobre el toro sino que flota a su lado agarrándose



FIG. 99. Espejo del Ashmolean Museum.

FIG. 100. Mosaico de Tor Tre Teste (Italia).
Ny Carlsberg Glyptoteca de Copenhagen.



FIG. 101. Mosaico romano de Djemila (Argelia).
Djemila, Museo Arqueológico.



FIG. 102. Mosaico romano de Macomades (Argelia).
Argel, Museo Nacional.



FIG. 103. Vaso ático de la primera mitad del
siglo IV a.C. Berlín, Pergamon Museum.
(Foto de la A.).

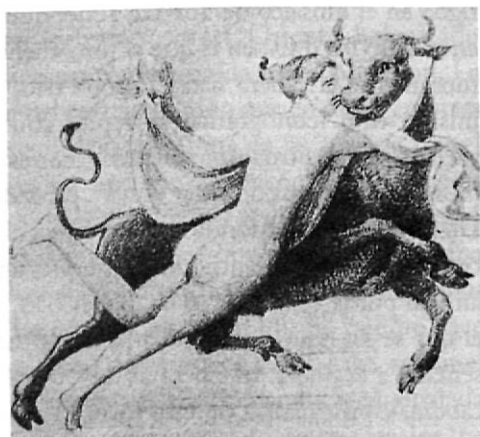


FIG. 104. Pintura de Pompeya, desaparecida. (Según
O. Wattel-de-Croizant).

al cuerno del animal. Este tipo iconográfico evoluciona en época romana creándose variantes de gran contenido erótico al aparecer Europa recostada sobre el dorso del animal o flotando desnuda o semi desnuda al lado del toro, al que agarra por el cuello para besarle, como ocurre en pinturas de Pompeya y de Herculano, de comienzos y primera mitad del siglo I d.C., o en mosaico de Cos, datado en siglo III d.C. (FIGS. 104-105). En estas escenas, donde la violencia del rapto ha sido sustituida por la intimidad de la atracción amorosa, el animal vuelve a mostrar la apariencia sumisa e inofensiva que tenía en la primera etapa del mito, alejándose del tipo iconográfico del toro que, tras perpetrar el rapto, galopa con jactancia sobre el agua, porque lo que interesa tanto a los artistas como a los poetas romanos es el idilio amoroso, la sensualidad del momento previo a la *hierogamia*.

Al parecer, en todas estas escenas se ha querido representar la última fase del mito que culmina con la *hierogamia* de la pareja, simbolizada de forma alegórica en las dos coronas que sostiene en sus manos el personaje alado que aparece detrás del grupo formado por Europa y el toro en una hidria de Caere del Museo de villa Giulia, datada en 530-520 a.C.; en la corona que lleva la princesa en un ágata del Cabinet des Médailles de París, del siglo I-II d.C. (FIG. 106); en el mosaico de Esparta, fechado a fines del siglo III o a comienzos del IV d.C., donde dos erotes sostienen el velo arqueado sobre Europa y el toro, como símbolo de la unión amorosa entre ambos (FIG. 107); así como en el pavimento de Rodas, del siglo IV d.C., donde el nimbo que rodea la cabeza de Europa alude posiblemente a la divinización de la princesa a través del *hiérogamos*, tras la llegada a tierra firme someramente indicada por un trozo de tierra que el toro pisa con su pata izquierda (FIG. 108). La llegada a tierra firme, donde se consuma la *hierogamia*, ha quedado plasmada en otra hidria de Caere del Museo del Louvre, del 530 a.C., en la que se muestra a la pareja divina arriando ante un montículo terrestre sobre el que se levantan tres árboles que aluden a los plátanos de Gortyna y a la unión amorosa. El momento previo a la unión, si es que no se trata de la



FIG. 105. Mosaico romano de Cos (Grecia).
Casa de Europa, *in situ*.



FIG. 106. Camafeo romano. París, Cabinet
des Médailles.



FIG. 107. Mosaico romano de Esparta (Grecia).
Museo Arqueológico de Esparta.



FIG. 108. Mosaico romano de Rodas. Rodas, Museo
Arqueológico.



FIG. 109. Moneda de Phaistos.



FIG. 110. Moneda de Gortyna.

primera fase del mito, parece representarse en státeras de Phaistos, de comienzos del siglo IV a.C., en cuyo anverso Europa aparece ya sentada en una roca recibiendo al toro que se le aproxima desde la izquierda (FIG. 109).

El momento inmediatamente posterior a la *hierogamia* de Europa y Zeus, que según las fuentes literarias (Theophr. *HP* I 95; Varr. *RR* I 7,6; Plin. *NH* XII II; Antig. *Mir.* 163), tiene lugar en Creta bajo el plátano siempre verde de Gortyna, solo se halla atestiguada arqueológicamente en reversos de dracmas y didracmas de plata del siglo IV a.C. y en anversos de óbolos de bronce del siglo III a.C. de esta ciudad: Europa aparece sentada sobre al árbol o echada a la sombra del plátano, en actitud pensativa y melancólica (FIG. 110).

Quizás el documento iconográfico que resume mejor, en toda su integridad, el mito del Rapto de Europa es un mosaico de fecha ya tardía, puesto que se data en el siglo VI d.C., descubierto hece escasos años en la localidad siria de Sarrîn (FIG. 111)³⁷. Constituye una representación única por aparecer contaminado el episodio final con el inicio del rapto y la travesía marina, conjuntándose en una sola imagen varios facetas o etapas del relato mítico. El mosaico de Sarrîn constituye un ejemplo de «representación abreviada», cuya contemplación invita a pasar de la lectura lineal a la exégesis alegórica o simbólica, de forma que la imagen escenificada contiene en sí misma los diversos episodios que componen el mito. La ubicación del relato en Sidón donde tiene lugar el rapto, según Nonnos (*Dion.* XL 467 ss.) a través de la representación de la ciudad de Sidón identificada por el letrero en griego. El viaje por el mar de Europa a lomos del toro/Zeus: Europa va vestida con un largo *peplos*, detalle en el que insiste Nonnos (*Dion.* I 101-103) y que también lleva la princesa en otros documentos procedentes del Oriente helenizado. La atracción amorosa personificada por los erotes, que desemboca en el *hierogamos*; el toro va conducido por un eros que tira de la cuerda pasada por la nariz del animal, mientras que



FIG. 111. Mosaico sirio de Sarrîn. (Según J. Balty).

37 J. Balty, *La mosaïque de Sarrîn (Osrhoène)*, Institut Français d'Archéologie du Proche-Orient, Bibliothèque Archéologique et Historique CXL, Inventaire des Mosaïques antiques de Syrie, fasc. 1, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1990.



FIG. 112. Detalle del mosaico sirio de Sarrin. (Según J. Balty).

otro le sujeta por la cola, recordando los versos de Aquiles Tatius (I 1,12) y de Nonnos (*Dion.* I 80-85; IV 295-302): «Mientras el toro apuraba el paso, el boyero Eros le dio con el cinto en el cuello servil; levantó el arco sobre su hombro como un bastón pastoril; y por el húmedo campo de Poseidón guió al esposo de Hera con el cayado de Cipris» (Nonn. *Dion.* I 80-85). Y el abandono de la princesa sidonia por el dios, personificado en el aspecto de grandeza trágica de la heroína (FIG. 112): tanto su rostro como su actitud indolente, apoyada en la giba y no agarrada al cuerno del animal, revela la desesperanza y la tragedia del momento posterior al abandono, cuando ya se ha consumado la unión y Europa se reprocha el haber abandonado a su padre en un tono típico de las heroínas trágicas (Hor. *Od.* III 27, 34-38), recordando la iconografía típica de ese episodio final, que aquí se ha contaminado con la travesía marina. Y precisamente en

ello radica la importancia del pavimento sirio, en ser la única escena en donde se refleja el carácter trágico que el mito de Europa adquiere en Horacio (*Od.* III 27) y al que también alude Nonnos en el Canto I de las *Dionisiacas* (128-129): «Entretanto, la joven había adivinado que le aguardaban unas bodas bovinas. Y entonces, a la vez que se arrancaba los cabellos, rompió a llorar a gritos: «Sordas aguas, mudas rompientes, decid a este toro —si le es dado escuchar a los bueyes—: ‘Despiadado, perdona a la muchacha’. Rompientes, decidle de parte mía a mi padre, amante de su hija, que Europa dejó su patria, que anda sobre un toro raptor y navegante, y —según creo— también compañero de lecho. Brisas circulares, llevad a mi padre estos bucles». Horacio (*Od.* III 27), basándose en el relato de Moschos (II 154-161), sitúa la travesía marina en la noche, donde solo se ven los astros y las olas, y convierte el arrepentimiento y el castigo invocado por la heroína en una tragedia clásica con un final de gran interés histórico-geográfico, ya que Europa se convierte en epónimo de un continente cuando Venus, después de anunciarle su abandono por Zeus, le hace una promesa etiológica: «... *tua sectus orbis / nomina ducet*», «la mitad del mundo llevará tu nombre» (Hor. *Od.* III 27, 67, 75-76).

RESUMEN

La relación entre el texto y la imagen se establece de dos formas: por un lado, mediante la inclusión de ilustraciones en el libro, bien para facilitar la comprensión del texto de carácter científico, cuyo florecimiento tuvo lugar en Alejandría, con el advenimiento de la dinastía de los Ptolomeos a partir del siglo III a.C., bien para embellecer o ilustrar, desde época helenística, una obra literaria o histórica, a partir de prototipos pictóricos que, por lo general, no se han conservado. Por otro lado, la creación de imágenes artísticas a partir de los textos escritos se halla documentada en numerosos géneros, siendo el más destacable el mitológico. En todos los casos, el contenido y las ilustraciones de los textos escritos se van a transmitir a lo largo de los siglos, dando lugar a la creación de imágenes artísticas, inspiradas en los textos escritos o copiadas de los modelos iconográficos, pero surgidas siempre de la obra escrita. A modo de ejemplo de esa simbiosis entre texto e imagen se mencionan los temas de los siete Sabios, las iglesias cristianas, las labores agrícolas, las técnicas e inventos científicos, las ideas abstractas y los fenómenos naturales, los ciclos heroicos o épicos, el género dramático y los relatos mitológicos.

PALABRAS CLAVE

abstracciones, academia platónica, alegorías, Alejandría, arquitectura, atlas, ciclos heroicos, clasicismo, códices, fuentes hitóricas, fuentes literarias, género literario, iconografía, iglesias paleocristianas, ilustraciones, ingenios hidráulicos, labores agrícolas, libros, miniaturas, mitología, mosaicos, musas, papiros, pintura, rapto de Europa, sabios, simposio, textos científicos, textos narrativos, transmisión de la imagen

ABSTRACT

The relationship between text and images is established in two ways: first, through the illustrations in the book, which facilitated the understanding of the scientific character of the text, especially in Alexandria after the accession to the throne of the Ptolomaic dynasty in the IIIrd century B.C., or which served as decoration for, during the Hellenistic period, historical or literary works, which often took inspiration from pictorial prototypes, many of them lost. On the other hand, the creation of artistic images based on written texts is documented in many genres, among which the mythological is the most prominent. In any case, the content and illustrations of the written texts were transmitted during centuries, and enabled the creation of artistic images inspired in written texts or copied from the iconographic models, similarly based on written documents. Examples of this symbiosis between text and images include the themes of the Seven Sages, the Christian Churches, farm labor, technology and scientific inventions, abstract ideas, natural phenomena, heroic or epic cycles, and drama and mythological narratives.

KEYWORDS

abstraction, Alexandria, allegorical personifications, architecture, atlas, book illumination, books, classicism, rape of Europa, farm labor, heroic cycles, hydraulic invention, historical sources, iconography, illustrations, transfer of images, literary genre, literary sources, manuscripts, mosaic pavements, muses, mythology, paleochristian churches, papyrus, picture, platonic academy, related texts, sages, scientific texts, symposium.